FILM

EWA KRZYŻEWSKA

Fot. Z. Nasierowska

• NR 27 (1230) • ROK XXVII • 2 LIPCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● 14 czerwca odbyła się w Warszawie centralna narada aktywu Związku Młodzieży Socjalistycznej, władz oświatowych oraz przedstawicieli kinematografii, poświęcona tematowi: „Program »Z filmem na ty« a edukacja filmowa młodzieży". Referaty wygłosili: dr Henryk Depta, doc. dr Janina Koblewska, Barbara Mruklik i Wojciech Wierzewski. Wnioski i postulaty zgłoszone podczas dyskusji mają być wykorzystane przy opracowywaniu programu edukacji filmowej młodzieży szkolnej.

● 16 czerwca odbyła się w warszawskim kinie „Bajka" premiera pełnometrażowego filmu dokumentalnego „Góry, rzeki, ludzie — 39 znaków" Andrzeja Brzozowskiego. Film został zrealizowany w czasie pobytu ekipy filmowej WFD w Demokratycznej Republice Wietnamu i Laosie na przełomie lat 1970/1971. Na pokazie obecni byli przedstawiciele ambasady DRW.

● Doc. dr Zbigniew Czeczot-Gawrak z Instytutu Sztuki PAN wybrany został jednym z wiceprezesów Międzynarodowego Stowarzyszenia dla Sztuki i Środków Audiowizualnych (AIAMA), będącego filią UNESCO. Wyboru dokonano na walnym zjeździe Stowarzyszenia, który odbył się w Paryżu i był połączony z przeglądem filmów o sztuce.

● Z okazji 90 rocznicy urodzin Georgi Dymitrowa — Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, Bułgarska Filmoteka Narodowa oraz Filmoteka Polska zorganizowały pokaz bułgarskiego filmu dokumentalnego „Opus 9885" reż. Niumy Belogorskiego. Projekcja odbyła się w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej.

● W dniach 16—17 czerwca odbył się w Gliwicach I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów Jednominutowych „Mini-max 1440", przygotowany przez Środowiskowy Klub Studencki „Gwarek".

projekty i realizacje

● Zakończono zdjęcia do filmu „Sprawa Maliszów" Grzegorza Królikiewicza. Reżyser pracuje nad montażem i udźwiękowieniem (SILESIA).

● Waldemar Podgórski zakończył zdjęcia do filmu „Na krawędzi" (PRYZMAT). Rozpoczęły się prace nad montażem i udźwiękowieniem.

Franciszek Trzeciak w filmie „Sprawa Maliszów"

Scena z filmu „Ten okrutny, nikczemny chłopak"

● Po kolaudacji jest film Janusza Nasfetera „Ten okrutny, nikczemny chłopak" (ILUZJON).

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW DOKUMENTALNYCH powstał film „Ktoś od nich" w reżyserii Ewy Kruk. Bohaterami będą polscy i radzieccy geofizycy, współpracujący przy poszukiwaniu złóż naftowych w Polsce.

Panoramę polskiego przemysłu ciężkiego ukaże Jerzy Jaraczewski w barwnym, szerokoekranowym filmie „Fundamenty". Autorem zdjęć jest Piotr Kwiatkowski.

Irena Kamieńska realizuje dla telewizji film dokumentalny pod roboczym tytułem „Tadeusz Rut". Bohaterem tytułowym jest światowej sławy wynalazca, m. in. konstruktor prasy hydraulicznej do obróbki metali, która przyniosła Polsce wiele dewiz.

Krystyna Gryczelowska opowie w filmie „Dom" o przeszłości i teraźniejszości pewnej wsi na Rzeszowszczyźnie. Budowa nowego domu nabiera tu rangi symbolu. Sekwencje współczesne będą się przeplatać z poetyckimi epizodami opowieści bohatera o przeszłości.

Bohaterami filmu Bohdana Kosińskiego „Dwa pokolenia" są Stefan Brzeziński — budowniczy Nowej Huty, autor pamiętnika drukowanego w „Polityce" — i jego syn-student.

● Wojciech Fiwek realizuje w WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH siedmioodcinkowy serial telewizyjny „Gruby", przeznaczony dla młodzieży. Jest to adaptacja książki Aleksandra Minkowskiego pod tym samym tytułem. Akcja toczy się w roku 1945 na Ziemiach Odzyskanych, mając za bohaterów grupę dzieci, które stwarzają sobie własny, wyimaginowany świat baśni i przygód.

Zdjęcia (operator Janusz Czecz) realizowane są w Mieroszowie koło Wałbrzycha: role pierwszoplanowe gra ośmiu chłopców-uczniów szkół w Łodzi i we Wrocławiu. W serialu występują także aktorzy zawodowi: Katarzyna Laniewska, Witold Pyrkosz i Stanisław Milski. Przewiduje się, że zdjęcia zakończone zostaną w sierpniu.

film polski na świecie

● W dniach 21 — 27 czerwca odbył się I Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych w Zagrzebiu. Polska przedstawiła filmy: „Jak działa jamniczek" Juliana Antonisza, „Słupy betonowe" Zbigniewa Kamińskiego i Krzysztofa Nowaka, „Droga" Mirosława Kijowicza, „Bruk" Zdzisława Kudły i „Pantofelek Kopciuszka" Bronisława Zemana. W sekcji informacyjnej pokazaliśmy: „Muzeum" Andrzeja Pliczewskiego i „Re" Henryka Ryszki.

● Telewizja węgierska zakupiła polskie filmy telewizyjne: „Epilog norymberski" Jerzego Antczaka, „Przez dziewięć mostów" Ryszarda Bera, „Portfel" i „Wizyta" Juliana Dziedziny, „Antek" Wojciecha Fiwka, „Wiktoryna" Jana Rutkiewicza, „Punkt wyjścia" Jerzego Sztwiertni i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego, a także pięć filmów z serii „Klasyka światowa": „Diament radży" i „Pierwsza miłość" Sylwestra Chęcińskiego, „Beczka Amontillado" Leona Jeannota, „Bicie serca" Jana Laskowskiego i „Aktorka" Stanisława Lenartowicza.

● Telewizja rumuńska zakupiła: „Diament radży" Sylwestra Chęcińskiego, „Portfel" Juliana Dziedziny, „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki, „Pierwszy... szósty..." Mariusza Waltera i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego.

kupiliśmy

● „SPOKOJNE MIEJSCE NA WSI". Włosko - francuski dramat psychologiczny reżyserii Elio Petriego („Śledztwo w sprawie obywatela..."). Wygórowane ambicje właścicielki galerii sztuki doprowadzają do obłędu jej przyjaciela, malarza. Srebrny Niedźwiedź na MFF w Berlinie Zachodnim (1969). W rolach głównych: Venessa Redgrave i Franco Nero. Film barwny, panoramiczny.

● „SIMON BOLIVAR". Barwny, panoramiczny film hiszpańsko — włosko-wenezuelski w reżyserii Alessandro Blasettiego. Dzieje bohatera walk o niepodległość krajów Ameryki Południowej. W rolach głównych: Maximilian Schell, Rosanna Schiaffino i Francisco Rabal.

● „OŚLA SKÓRA". Swobodna adaptacja bajki Charlesa Perraulta o królu, który pragnął poślubić własną córkę. Jeden z najpiękniejszych filmów dla dzieci i dorosłych. Reżyserował Jacques Demy. W rolach głównych: Catherine Deneuve, Jacques Perrin, Jean Marais, Delphine Seyrig i Micheline Presle.

● „LAGODNY BIEG". Studium społeczno - psychologiczne Haro Senfta, przedstawiciela zachodnioniemieckiej „nowej fali". Młody inżynier odrzuca konsumpcyjny styl życia, nie znajdując wspólnego języka ze starszym pokoleniem. Grają: Bruno Ganz, Verena Buss, Wolfgang Büttner i Lia Eibenschütz.

tematy dnia

OKUPACJA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

Wojciech Marczewski należy do grupy młodych reżyserów, którzy zrealizowali swe pierwsze fabularne filmy telewizyjne i przystąpią niebawem do pracy nad filmem pełnometrażowym dla kin. Ukończył szkołę filmową w roku 1968: w „Czołówce" zrealizował półgodzinny film fabularny „Podróżni jak inni", wyświetlany niedawno w telewizji. Obecnie kończy serial telewizyjny „Odejścia, powroty".

— Film składa się z trzech odcinków po 45 — 50 minut. Akcja każdego z nich trwa jeden dzień — kolejno w roku 1943, 1944 i 1945. Opowiadam w tym filmie historię chłopca, który w roku 1943 wstępuje do organizacji podziemnej. Jego pierwsze zadanie bojowe jest pozornie mało ważne — ma być przewodnikiem radzieckiej grupy desantowej, która po wykonaniu zadania udaje się na punkt przerzutowy. Nieoczekiwanie zostaje odcięty od swoich i przyłącza się do oddziału radzieckiego. Zostaje członkiem dywersyjnej grupy specjalnej, gdzie wykonuje wiele niebezpiecznych zadań. Tak więc w dwu pierwszych odcinkach próbuję pokazać, jak mój bohater z niezaradnego chłopca zamienia się w mężczyznę, jak uczy się opanowywać ból i strach. W trzecim odcinku jest już dojrzałym człowiekiem i doświadczonym żołnierzem; mimo to ginie. Jego dawni przyjaciele z organizacji, podejrzewając go o zdradę, wydają na niego wyrok śmierci.

— Pański poprzedni film, „Podróżni jak inni", także był związany z okupacją?

— Tak, była to historia kilkorga ludzi, którzy w czasie okupacji jadą pociągiem z Francji do Polski. Są to zawodowi wojskowi, zaopatrzeni w fałszywe dokumenty — i wydelegowani do kraju, by organizować ruch oporu. Próbowałem tutaj ukazać przeżycia ludzi, którzy przez kilkadziesiąt godzin podróżują przez nieprzyjacielski kraj, narażeni w każdej chwili na zdemaskowanie.

— Jak przygotowuje się pan do realizacji filmu wojennego?

— Nie przywiązuję zbyt wielkiej wagi do okupacyjnych realiów, do kostiumów czy rekwizytów. Wojna i okupacja są dla mnie w jakimś stopniu pretekstem. Interesują mnie ludzkie postawy, przeżycia, ambicje i dążenia. Ujawniają się przecież najdobitniej właśnie w sytuacjach dramatycznych, konfliktowych, jakich dostarczał tamten okres.

— A jednak przeżycia wojenne miały swoją niepowtarzalną specyfikę.

— Natura ludzka nie zmienia się tak szybko, by pewien typ reakcji zniknął z naszej psychiki po trzydziestu latach. Niektóre utwory literackie, napisane czterysta czy tysiąc lat temu, brzmią dziś zdumiewająco współcześnie. I odwrotnie: można zrealizować znakomity film współczesny, przenosząc akcję w czasy starożytne. Jestem przekonany, że wszyscy znamy owe stany emocjonalne, jakich doznawali ludzie w czasie wojny. Tyle tylko, że my przeżywamy je w znacznie mniejszym natężeniu i pod wpływem innych bodźców. Dlatego moje filmy będą brzmieć prawdziwie, jeśli uda mi się przekcia much własnych odczuć w czasy sprzed lat trzydziestu. Upraszczając: mój odruch strachu przed atakiem chuligana — nożownika musi w jakimś stopniu przypominać przeżycia człowieka, który w warunkach frontowych znalazł się po raz pierwszy oko w oko z nieprzyjacielem.

— Ma pan niebawem rozpocząć pracę nad filmem pełnometrażowym. Czy będzie także związany z okupacją?

— Nie. Jest to film oparty na motywach autobiograficznych; tymczasowy tytuł brzmi „Życiorys własnoręcznie pisany". Chcę opowiedzieć historię młodego człowieka, który cierpi na chorobę bardzo rozpowszechnioną wśród młodego pokolenia: jest nią słabość, skłonność do rezygnacji. Scenariusz mam już gotowy. Zanim jednak przystąpię do realizacji, będę reżyserować godzinny film telewizyjny „Armelle", według scenariusza Ireneusza Iredyńskiego.

Rozmawiał: ski

ŚWIĘTY MICHAŁ MIAŁ KOGUTA

Ten cudaczny tytuł to po prostu słowa dziecinnej piosenki, którą śpiewał bohater jako chłopiec, kiedy za karę zamykano go w ciemnym pokoju. Chłopiec dorósł, został studentem matematyki, stanął na czele związku anarchistycznego i zorganizował z grupą towarzyszy zbrojny protest przeciwko podatkowi na mąkę, napadając na niewielkie miasteczko.

Anarchizm stał się od paru sezonów (od „Bonnie i Clyde") ulubionym tematem kinematografii Zachodu. Skąd ta nagła popularność? Skąd wzbierająca fala filmów w guście „Bandy Bonnota" Francuza Fourastié czy „Malatesty" Niemca Lilienthala? Jest w tym zapewne także chęć wykorzystania dogodnej koniunktury. A nuż kontestująca młodzież, niechętnie łącząca się z zorganizowaną politycznie lewicą, zechce uznać tradycje anarchiczne za własne?

Ale „Święty Michał miał koguta", film włoskich komunistów: Paola i Vittoria Taviani, z pewnością nie należy do takich koniunkturalnych poczynań. Już choćby dlatego, że jego ostentacyjna skromność jest zupełnym przeciwieństwem pogoni za łatwym poklaskiem. Za to dla osób uwrażliwionych na piękno stylu, na jednorodność formalną — film Tavianich jest jak prawdziwy kryształ, symetrycznie załamujący nasze spojrzenia.

Konflikt wzięty jest z Lwa Tołstoja. Przy tym cała „militarna" akcja filmu, napad na miasto, stanowi jedynie preludium. Nie znaczy to zresztą, by była niepotrzebna.

Surowy urok miasta Perugina stanowi wyśmienite tło dla zaprezentowania tchórzostwa i małostkowości dziewiętnastowiecznych mieszczuchów. Ani im się śni narażać u boku buntowników za sprawę, która jest przecież ich sprawą. Samotność spiskowców staje się głównym tematem na długo przedtem, zanim bohater zostanie zamknięty w celi więziennej. Staje się głównym tematem już w momencie problematycznego „zwycięstwa", kiedy przerażona ludność ucieka przed „szermierzami wolności", a tym bardziej nieco później, kiedy zapowiedziane przybycie wojska kładzie kres rebelii. W poprzedzającym je bezruchu, pełnym ciszy, który następuje zamiast ucieczki lub prób ukrycia się przed nadciągającą represją — wyrazili bracia Taviani nastroje spiskowców, bliższe zapewne (Tołstoj!) ideologii „Narodnej Woli" niż śródziemnomorskich karbonariuszów.

Właściwy wątek moralny filmu zaczyna się dopiero tutaj. Czy można zostać wolnym w niewoli? Czy można ocalić siebie, ginąc? Przemoc upokarza buntownika nawet w patetycznym sam na sam z nieskończonością: gdy opadają wzniesione już lufy plutonu egzekucyjnego. Bo oto przeżywającego swoją śmierć skazańca spotyka w ostatniej sekundzie zamiana tej śmierci na dożywotnią samotność. I ułaskawionemu śmiesznie zamiera na ustach urwany okrzyk „Niech...". Nawet on wydaje się niestosowny i nieprzyzwoity.

To jest jakby punkt najniższy depresji. „Święty Michał miał koguta" — zamknięty za karę w ciemnym pokoju bohater zaczyna walczyć. O swoją wewnętrzną wolność. O wierność samemu sobie. Bezczynność zabija rygorami gimnastyki; samotność — rozmowami z wyimaginowanymi przyjaciółmi; nędze więziennej kuchni — rojeniami o gastronomicznych specjałach. I kiedy po latach doczeka się przeniesienia do lepszego więzienia, już między ludzi, będzie niósł głowę wysoko. Z radosną nadzieją spojrzy z więziennej barki na melancholijne laguny weneckie, dumny, że został sobą, przeniósł swą ideę ponad śmiercią i przemocą, jest żywy.

Radosny wzrok bohatera pada na inną barkę więzienną, zmierzającą ku temu samemu celowi. Przewożeni nią aresztanci to także polityczni, tyle że generacji następnej. Bohater sięga więc po Słowo. Słowo przechowane, ocalone, latami szykowane w samotnej celi. I — uwaga! — tu właśnie bracia Taviani, dzięki krystalicznej prostocie swej dramaturgii, ocierają się o wielkość. Tragedia nabrzmiewa nie z powodu losu, nie za sprawą cech charakteru bohatera, lecz — nowocześnie i dialektycznie — z powodu różnic w poglądach. „Kino intelektualne"?

A właściwym sprawcą tragedii jest czas. Bo minął. Bo nowe pokolenie nie rozumie ideałów, motywów, nawet gestów bohatera. Jego wspaniałe zwycięstwo nad przemocą i śmiercią nie zdało się na nic, skoro następnym przeciwnikiem, niepokonanym, okazał się Czas.

Dzieło Tavianich jest jak gotycka katedra, pozbawiona bocznych ołtarzy, by nic nie odciągało uwagi od logiki konstrukcji. Albo — jak kontemplacyjna asceza filmów Bressona, w których żaden „życiowy szczegół" nie upraw-dopodobnia intencji twórcy. — Nie ma zwycięstwa nad Czasem — mówi pieśń Tavianich o dziecinnym tytule.

J. P.

„San Michele aveva un gàlle", film produkcji włoskiej, reż. Paolo i Vittorio Taviani

Czas sprawcą tragedii
Gulio Brogi

głosy i głosy

ŻYŁA ZŁOTEGO KRUSZCU

„Filmowcy odkryli dla włoskiego kina żyłę złotego kruszcu — realizm polityczny, który ma wpływ reformatorski znacznie silniejszy niżeli działalność stronnictw politycznych i parlamentu". Te słowa włoskiego krytyka, Luigi Cavicchioliego, przypomina Jean-A. Gili w paryskim miesięczniku ECRAN 72 (czerwiec 1972), omawiając aktualną sytuację kinematografii włoskiej.

Francuski autor, nie bez zazdrości, konstatuje **„przenikanie tematyki społecznej i politycznej do filmów włoskich przeznaczonych dla szerokiej widowni".** Jego zdaniem **„kino włoskie, kierowane dzy to rachubami ekonomicznymi, czy też decyzjami prawdziwie politycznymi, poddaje w wątpliwość społeczno-gospodarczą rzeczywistość swego kraju".** Gili dobrze wie, jak trudno przeprowadzić podział na filmy wynikłe ze szczerej inspiracji i na takie, które mają być tylko intratną lokatą kapitału. **„Producenci** — czytamy — **to ludzie którzy godzą się powierzać ogromne fundusze filmowcom-rewolucjonistom, jeśli tylko upewnią się, że polityczne supergiganty przyniosą większy zysk niż westerny, kryminały czy lekkie komedyjki. Nawet przyjmując, że intencje producentów są co najmniej dwuznaczne, jest rzeczą oczywistą, że filmowcy włoscy posiadają poczucie odpowiedzialności i swój talent wykorzystują raczej w społecznej krytyce niż w tematach błahych, gdzie liczą się tylko umiejętności warsztatowe".**

Gili zdaje sobie również sprawę, że — mimo wszystko — nie jest to jeszcze kino prawdziwie rewolucyjne, a raczej **„działalność typu reformistycznego, która demaskuje najbardziej jaskrawe braki panującego systemu".** Jednakże **„filmowcy wybrali formy wyrazowe powszechnie zrozumiałe, odrzucając pokusy hermetyzmu filmów «politycznych» Jean Marie Straubа czy Marguerite Duras".**

Francuski krytyk kładzie szczególny nacisk na fakt, że najambitniejsi, najbardziej politycznie zaangażowani twórcy włoscy **„pragną zachować bezpośrednią więź z najszerszą publicznością i zdecydowanie odrzucają kino dla elity, które pogrąża filmowca w sprzeczności równie nierozwiązalne, jak te, które go osaczają, gdy próbuje kompromisów, korzystając z maszynerii stworzonej przez system kapitalistyczny. Dalecy od wszelkiego narcyzmu, obrali drogę, która niewątpliwie najbardziej odpowiada pojęciu skutecznego działania w obecnym momencie historycznego rozwoju kraju ojczystego".**

POLITYKA I FESTIWAL

Przebieg tegorocznego festiwalu filmów krótkometrażowych w Oberhausen relacjonowaliśmy piórem naszego specjalnego wysłannika. Wracamy jeszcze do tego tematu, aby odnotować charakterystyczne uwagi zachodnioniemieckiego krytyka, Wilhelma Rotha, na łamach monachijskiego miesięcznika **FILMKRITIK** (czerwiec 1972).

„Oberhausen 1972 — pisze Roth — **zachowamy w pamięci jako festiwal, w czasie którego częściej siadywano przed szklanym niż kinowym ekranem, a żaden film nie zdobył takiego aplauzu, jak klęska Rainera Barzela w głosowaniu dnia 27 kwietnia. Rozwój sytuacji w Bonn i dyskusja nad układami wschodnimi przypomniały najważniejszą, być może, zasługę Oberhausen, dziś już prawie zapomnianą: festiwal krótkiego metrażu (...) na długo zanim Bonn uznało to dla siebie za korzystne, starał się o porozumienie z krajami socjalistycznymi. Już dziesięć, dwanaście lat temu pokazywano w Oberhausen filmy z Polski, Czechosłowacji, Węgier, Jugosławii, ZSRR, a w końcu i z NRD. Wielu reżyserów i dziennikarzy z tych krajów przyjeżdżało do Oberhausen. I tu właśnie leży przyczyna kryzysu festiwalu, który — widoczny dawniej — w bieżącym roku nie wywoływał już nawet dyskusji: otwarcie na Wschód zostało tymczasem powszechnie zaakceptowane, informacje o krajach socjalistycznych płyną obficiej niż kiedykolwiek przedtem (głównie za pośrednictwem telewizji). Oberhausen straciło swój przywilej".**

KAPPA

Historyczne plotkarstwo
Peter O'Toole, Jane Merrow, Katharine Hepburn

LEW, LWICA, DIABLĘTA

„Lew w zimie" jest przejrzystą ilustracją tej dwoistości myślenia o historii, która wybiega poza sam film historyczny. Na historię można patrzeć z perspektywy mechanizmów życia społecznego: odczytuje się w niej wtedy wewnętrzną logikę, dialektyczne prawidłowości, swoisty dziejowy determinizm. Można też, z drugiej strony, hołdować takim wyobrażeniom o historii, które na plan pierwszy wynoszą postacie wybitnych mężów stanu, polityków, wodzów, żołnierzy. Wówczas historia przemienia się w malowniczą, literacką opowieść o wielkich indywidualnościach.

My, u siebie, stykamy się przeważnie z pierwszym sposobem opisywania historii — a dotyczy to zarówno nauki, jak i ujęć artystycznych. „Lew w zimie", anglo-amerykańska przeróbka sztuki teatralnej Jamesa Goldmana, to natomiast przykład drugiej „indywidualistycznej" tendencji. Film opowiada o Anglii doby wczesnego średniowiecza pod panowaniem Henryka II Plantageneta. Angielski historyk George Macaulay Trevelyan stwierdza, że — „mało, który z monarchów noszących koronę Anglii dokonał dzieła tak wielkiego i trwałego jak Henryk Plantagenet. Zastał on Anglię wyczerpaną przez blisko dwadzieścia lat anarchii; pozostawił zaś kraj wyposażony w system sądowy i administracyjny i nauczony posłuszeństwa dla rządu, co zapobiegało nawrotom anarchii". Zaś André Maurois w swoich „Dziejach Anglii" za moment zasadniczy uznaje fakt, iż — „od czasów Henryka II jedność królestwa jest rzeczą dokonaną".

Opiniom tym film Anthony Harveya pozostaje na swój sposób wierny. W tym sensie, że postacią centralną — obok „lwicy": królowej Eleonory Akwitańskiej (Katharine Hepburn) — jest właśnie „lew": król Henryk II (Peter O'Toole). Są jeszcze synowie królewscy — w ich liczbie późniejszy władca Anglii, krzyżowiec Ryszard Lwie Serce. Można by ich indywidualne losy pokazać w perspektywie dziejów Anglii; można by burzliwe waśnie rodziny królewskiej związać z państwowymi przemianami wewnątrzpolitycznymi. Na te obszary reżyser nie ma jednak zamiaru wchodzić. Jeśliby zamierzał skorzystać z jakiejkolwiek sugestii historyka, to chyba tylko z tej charakterystycznej, literackiej apostrofy Maurois, głoszącej, że „wszyscy Plantageneci mieli jakieś talenty, ale pochodzili od Diabła i powracali do Diabła".

Król — „lew w zimie", królowa — uwięziona przez męża, ale potężna i wpływowa „lwica", synowie — „diabelskie nasienie" — to postacie, w których portretowaniu historyczna literatura ekranowa znajduje szczególną przyjemność. Władczy, porywczy, namiętny, brutalny, wielkoduszny Henryk, gdyby nawet nie miał być królem-reformatorem, i tak doczekałby się apetycznego wizerunku w filmie. Goldmana i Harveya frapuje sam układ uczuciowych napięć, sama fabuła dworskich intryg, towarzyszących panowaniu króla Henryka. A więc to, że Henryk jest mimo wszystko przywiązany do swej żony-nieprzyjaciółki; że Eleonora, walcząc z Henrykiem, pozostaje pod jego wyraźnym wpływem erotycznym; że młodzi książęta źródło swojej psychicznej impotencji odnajdują w sile ojcowskiej — toteż jej nienawidzą; że wszyscy członkowie królewskiej familii, z wyjątkiem głowy rodu, wydzierają sobie schedę polityczną, nie mając politycznych talentów; że intryganctwo raz wznosi się, kiedy indziej opada na fali gwałtownych uczuć, toteż logika wydarzeń jest pozorna, a konsekwencje przypadkowe.

Motywy zachowań ludzkich są tu na ogół irracjonalne, a w każdym razie zamykają się w świecie czystej psychologii, omijając całkowicie świat społeczny. Filmowy Henryk ma wrogów jako mężczyzna, a nie jako władca i odważny reformator. Eleonora knuje spiski nie dlatego, że ma ambicje polityczne, ale dlatego, że jest odtrąconą, starzejącą się, a dumną i ambitną kobietą. Podobnie panowie książęta: jeden czuje się niepełnowartościowy jako brzydki niezguła, inny niepewnie jako homoseksualista. W kluczowej scenie filmu, kiedy to książęta — niczym w salonowej farsie, ukryci w różnych kątach pokoju za ciężkimi kotarami — podglądają swego spiskowego kompana Fili-

RAFAŁ MARSZAŁEK

pa rozmawiającego z ojcem, plotkarstwo historyczne osiąga wyżyny, ale historia, niestety, przechodzi gdzieś bokiem.

Oczywiście, jest to plotkarstwo w najlepszym gatunku, jakby tak pomyślane, żeby dorównać wytworności Katharine Hepburn. Wspaniała aktorka — na pewno jedna z największych w dziejach kina — tworzy tu pełnokrwistą, zastanawiającą postać z pierwowzoru historycznego raczej małodusznego i płaskiego. Królowa Eleonora w wersji Katharine Hepburn pozwala nam wierzyć, że losy Anglii doby Plantagenetów zależały od planów kobiecych; że Henryk II miewał niespokojne sny wyłącznie na temat własnej małżonki; że gdyby nie osobowość Eleonory, wszystko potoczyłoby się inaczej. Jest to chwila zabawnych przeinaczeń — „aptecznych złudzeń oka", jak powiedzielibyśmy językiem Wiechowskim. A może w końcu dla nas, kinomanów, wiarygodność Katharine Hepburn bardziej się liczy niż wiarygodność historii? Jeśli „Lew w zimie", przy wszystkich swoich uproszczeniach, pozostaje dobrym filmem rozrywkowym, to dlatego, że Hollywood, nie mając recepty na historię, dysponuje receptą na Katharine Hepburn.

„Lew w zimie", (Wielka Brytania — USA), reż. Anthony Harvey

WSZYSTKIE JEDNAKIE SĄ...

MACIEJ KARPIŃSKI

Francusko-włoski film „Zaproszona" wchodzi dopiero na ekrany, a już narosło wokół niego wiele nieporozumień. Niektórzy krytycy skłonni są nazywać ten obraz „subtelnym studium psychologicznym". Trudno doprawdy o większą pomyłkę! Przecież gołym okiem widać, że pod pięknym, celofanowym opakowaniem, w jakie zwykło się zawijać elegancką konfekcję, kryje się zapiekły mizogynizm autorów. Dwaj scenarzyści i reżyser (warto wiedzieć, że sycylijski markiz) Vittorio de Seta tak bardzo nie lubią kobiet, że — aby im dokuczyć — w roli głównej obsadzili jedną z najpiękniejszych dziewcząt współczesnego kina, Joannę Shimkus. Jej partnerem jest Michel Piccoli; to chyba jego — jak dotychczas na polskich ekranach — najgorsza rola.

Tezy tego filmu są dwie: optymistyczna, że nie ma się czym przejmować, bo w życiu i tak wszystko się dobrze kończy; i pesymistyczno-przewrotna, że wszystkie kobiety są jednakowe. „Zaproszona" to historia uroczej żony pewnego biologa, który udał się z wykładami do Londynu, a potem wrócił, tylko nie sam, lecz z panienką. Oczywiście, żadne tłumaczenia, że panienka jest niby córką jakiegoś tam znajomego i że przyjechała do Paryża, żeby się uczyć francuskiego, nie pomagają; żona łapie co pod ręką i ucieka. Noc spędza w biurze, gdzie rankiem zastaje ją ogromnie męski szef i zabiera w służbową podróż na południe, rzekomo po to, żeby ją odwieźć do jakichś znajomych. Jak się łatwo domyślamy, nawiązuje się tzw. romans i wreszcie szef przywozi naszą dzielną bohaterkę do własnego domu w identycznej sytuacji, jak przedtem mąż panienkę. Ta gorzka lekcja uczy nazbyt pochopną żonę, że nie ma co robić awantur, skoro samej nie jest się bez grzechu. Należy więc sądzić, że bohaterka jak niepyszna wróci do męża i wybaczą sobie nawzajem wszystko. A dla widza pozostaną oba wyżej wyeksplikowane morały: że wszystkie kobiety są jednakowe i że wszystko będzie dobrze.

Żeby jednak te morały mogły zabrzmieć z całą siłą, reżyser dokłada wielu starań i pokazuje trudną drogę dojrzewania bohaterki w ciągu dwóch dni. Jest to droga w dosłownym tego słowa znaczeniu, gdyż rzecz cała odbywa się w samochodzie i na przygodnych postojach, gdzie można poznać wiele różnych ludzi i zrozumieć, jak bardzo złożony jest nasz świat. Film bowiem zawiera jeszcze jeden morał: że świat nie jest taki prosty, jak myślimy. Żeby dowieść tej nowej prawdy, Vittorio de Seta uruchamia cały arsenał efektownych środków filmowych, które od razu zdradzają jego przeszłość dokumentalisty. Jest więc kaplica Le Corbusiera w Ronchamp, są kamieniołomy, a przede wszystkim interesująco sfilmowane sekwencje jazdy samochodem. Jest to więc film po trosze i krajoznawczy, tym bardziej, że o ile w sferze psychologicznej „Zaproszona" nie jest odkrywcza, o tyle z turystycznego punktu widzenia możemy poznać kilka ciekawych krajobrazów z mało uczęszczanych tras.

Mimo wszystko — a może właśnie dlatego? — „Zaproszona" może liczyć na komplety widzów. Jest to bowiem melodramat, jak to się niegdyś mówiło, „smacznie podany", suto okraszony chwytami tzw. nowoczesnego kina; widzom, ocierającym łezki wzruszenia, pozwoli to na dodatkowe wrażenie, że obcują z dziełem sztuki. Czegóż bowiem więcej chcieć od kina, jak nie prościutkich prawd o życiu, ładnych obrazków i jednej pięknej dziewczyny?

„Zaproszona" (Francja-Włochy), reż. Vittorio de Seta

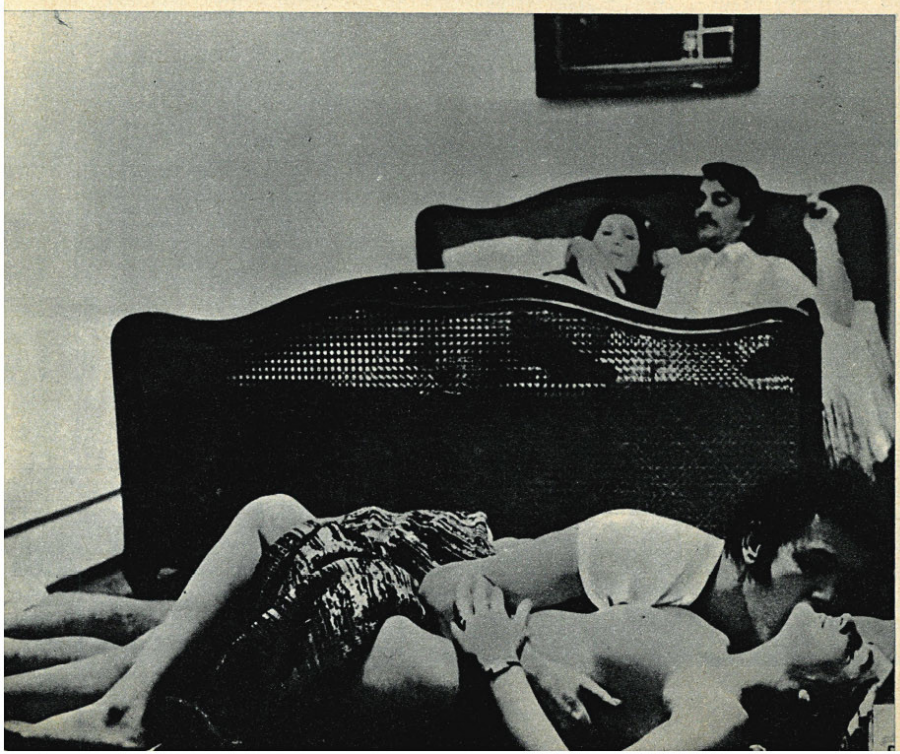
Elegancka konfekcja
Joanna Shimkus

JERZY GÓRZAŃSKI

Nie da ci ojciec, nie da ci matka, nie da ci kokotka, co ci może dać ciotka

Jest to już dzisiaj niemal coś w rodzaju biedoty seksualnej o zasięgu światowym. Można ich spotkać między innymi we Francji, Belgii, Czechosłowacji, Anglii, Jugosławii, USA, a nawet w Polsce (patrz „Seksolatki"). Są to, najogólniej rzecz biorąc, marzycielskie popychadła, odtrącone dzieci, kolejarskie ciamajdy, studenci ze szkół aktorskich — znudzeni łatwizną fizyczną swoich rówieśnic, poszukujący tzw. matczynego seksu. Sympatyczni, czyści, znerwicowani, nieśmiali, niemniej fanatyczni w różnorakich zabiegach o palmę pierwszego razu, stanowią wdzięczny temat literacki, ale dopiero film znobilitował tę problematykę i podniósł do rangi autentycznego głosu płci w bezdusznym „świecie obliczeń", „psich romansów" i „kwadransów higieny seksualnej".

Znerwicowana młodzież



Milan Jelić zrealizował film o absolwencie technikum, który — poszukując niby stałego zajęcia — ma na uwadze zgoła inny interes. Oczywiście, ten młodziak nie jest bynajmniej wyrachowany, aczkolwiek swoje wie, zwłaszcza w kwestiach pieniężnych.

Świat, w którym się porusza, oferuje mu zestaw pokus o dużych możliwościach wyboru. Jego dziewczyna, wesoła, zgrabna i bez kompleksów, niestety nie wzbudza w nim pożądania, zapewne w myśl zasady: co bliskie — zawsze śliskie. Wuj — homoseksualista, ma się rozumieć, to nie żaden wzorzec erotyczny dla buntownika (bo przy okazji bohater buntuje się i oddaje kolację psu). Kontakty z podziemiem samochodowym i udział w chytrze zainscenizowanej orgietce, to też żaden impuls dla zadławionych zmysłów. Podstępne sprowadzenie bohatera do hotelu, co czyni ojciec, i nasłanie prostytutki nie zdaje egzaminu, gdyż abiturient nie znosi przypadkowości i z góry zaplanowanej rozkoszy. Także samo figle z siostrą kolegi nie przynoszą spodziewanych rezultatów. Jak ktoś nie chce, to mu nawet sam diabeł nie pomoże.

A jednak! Jelić znalazł diabła i diabłem tym okazała się ciotka, która już dawno zerwała z mężem zboczeńcem i żyła sobie po prostu z telewizorem. Nie należy jednakże wyciągać zbyt pochopnych wniosków z tego faktu, bądź co bądź, rodzinnej inicjacji, bowiem ciotce nie chodziło o egoistyczne zaspokojenie własnych namiętności, lecz o otworzenie okna na świat. A to się przecież liczy w ogólnym rozrachunku etycznym.

Jelić ukazał całą historię w sposób zabawny, z całym bogactwem obserwacji psychologicznych i dzięki temu film ogląda się z przyjemnością. Choć człowiek, trzeba przyznać, denerwuje się do ostatniej chwili, czy krewnej uda się to okno otworzyć, czy też nie. Nareszcie ciotka zajęła miejsce Freuda, co może się okazać zbawienne dla licznych rzesz debiutanckich w kraju i za granicą.

„Kłopoty z cnotą" (Jugosławia), reż. Milan Jelić

FILM JAKO WYCHOWAWCA

Jak film oddziałuje na świadomość widza? Co sugeruje? Jaka jest siła i trwałość tych sugestii? Jakie są więc rozmiary odpowiedzialności twórców za to, co pokazuje się na ekranie? Do dyskusji zaprosiliśmy doc. dr. Janinę Koblewską, zajmującą się badaniami nad wychowawczym oddziaływaniem filmu, publicystkę Annę Tatarkiewicz oraz reżyserów – Kazimierza Kutza, Andrzeja Wajdę i Krzysztofa Zanussiego. Dyskusję prowadził red. Bolesław Michałek.

BOLESŁAW MICHAŁEK: — Wiemy doskonale, jak potrzebna jest rozmowa o społecznej i wychowawczej roli filmu — a jednak często jej unikamy. Boimy się ogólnikowych formułek o tym, jak bardzo — zbawiennie lub szkodliwie — film działa na widzów; boimy się też nonszalancji i dowolności w wyrokowaniu o tym, że taki czy inny film jest pożyteczny albo niebezpieczny.

Pozostawmy na chwilę obawy, spróbujmy porozumieć się. To jest problem kluczowy nie tylko dla pedagogów i polityków, także dla twórców! Przecież rozmiary oddziaływania filmu na społeczeństwo — są rozmiarami odpowiedzialności filmowców za to, co robią, i krytyków, za to co cenią. Gdyby każdy film mocno i głęboko wrywał się w świadomość odbiorców — znaczyłoby to, że filmowiec musi się posługiwać owym rylcem z niebywałą precyzją i z ogromnym poczuciem odpowiedzialności. Jest to więc — między innymi — jednym z wyznaczników swobody twórczej.

Postawmy sobie pytania bardzo ogólne. Jakie są strefy owego oddziaływania: sugerowanie ideałów, postaw czy tylko zewnętrznych zachowań, wyglądów, mód? Jakie bywają rezultaty tych sugestii, kiedy widz skłonny jest je akceptować, kiedy je odrzuca, kiedy pozostaje obojętny? Czym jest więc, z tego punktu widzenia, film polski, co i jak nam proponuje?

Spróbujmy zorientować się, co na ten temat wiemy, a także zdać sobie sprawę z tego wszystkiego, czego nie wiemy.

JANINA KOBLEWSKA: — Rozpatrując wychowawczy wpływ filmu, możemy nań spojrzeć z punktu widzenia pedagogiki, socjologii, psychologii; zakres zagadnień jest olbrzymi. Co na ten temat wiemy, czego nie wiemy? Jak dotąd wiemy niewiele, gdyż zakres możliwości badawczych jest ograniczony. Poza tym w wielu wypadkach zastosowane metody badań budzą zastrzeżenia.

Psychologowie społeczni wyróżnili cztery rodzaje wpływu filmu na widza: bezpośredni, kumulatywny, podświadomy i zewnętrzny. Pierwszy z nich, to oddziaływanie pojedynczego filmu czy programu telewizyjnego. Jeśli widz nie jest np. neurotykiem i nie znajduje się w sytuacji konfliktowej, to wpływ jednej projekcji, niezależnie od treści i formy filmu, jest znikomy. Drugi rodzaj, to kumulatywne oddziaływanie repertuaru jako całości. Jest to ważny rodzaj wpływu filmu na osobowość człowieka, sprzyja kształtowaniu pożądanych postaw i cech ujemnych. Gdyby np. repertuar składał się wyłącznie z filmów makabrycznych i pełnych grozy, to u niektórych osób mogłaby się wytworzyć całkowita obojętność wobec pokazywanych sytuacji oraz ich odpowiedników w realnym życiu, zmalałaby też wrażliwość na ludzkie cierpienie. Trzeci rodzaj to oddziaływanie na podświadomość. Jest to wpływ mało zbadany, występuje zresztą wyłącznie u dzieci. Ostatni rodzaj wpływu — zewnętrzny — przejawia się w naśladownictwie ubioru postaci z ekranu oraz ich sposobu bycia. Może on być bardzo silny, toteż z wychowawczego punktu widzenia jest ważniejszy niż się zazwyczaj sądzi.

Jak wykazują wyniki badań o poważnej randze naukowej, najbardziej niebezpieczny wpływ na widza, zwłaszcza na dzieci i młodzież, mogą wywierać filmy dewaluujące wartość życia ludzkiego, nasycone grozą. Gdy jednak kończy się faza dojrzewania, wpływ filmu maleje, gdyż jest on tylko jednym z wielu czynników, jakie oddziałują na osobę dorosłą. Oskarżanie filmu o to, że może skłonić dorosłych do czynów przestępczych, jest z naukowego punktu widzenia nonsensem. Chyba że ów człowiek już nosił się z zamiarem dokonania przestępstwa, a film podsunął mu tylko sposób wykonania.

B.M. — Przed dwoma laty wybuchł na łamach prasy spór na ten temat. Prof. Bilikiewicz, psychiatra o dużym autorytecie, zaatakował wówczas film właśnie z takich pozycji: zbrodnia na ekranie wywoła zbrodnie na widowni. Podobne głosy słychać od czasu do czasu.

J. K. — Gdyby repertuar składał się wyłącznie z filmów dewaluujących podstawowe wartości, to można by sądzić, że młodociany widz poniósłby różnorodne szkody psychiczne. U dorosłego reakcja na filmy zależy przede wszystkim od jego życiowych doświadczeń. Wiadomo, że inaczej reaguje np. na scenę samobójstwa człowiek przeżywający ostry kryzys niż osobnik doskonale zrównoważony.

Film i telewizja nie wywierają na dorosłego widza wpływu w prostej relacji: utwór-odbiorca, w grę wchodzi bowiem wiele czynników pośredniczących, które decydują o tym, jak treści przekazywane przez dzieło wpłyną na psychikę widza. Ważną rolę odgrywa fakt, do jakiego środowiska należy odbiorca, z jaką grupą się utożsamia, jakie wyznaje poglądy, wobec jakiej grupy znajduje się w opozycji. Do ciekawych reakcji należy efekt bumerangowy. Jeśli utwór przekazuje treści sprzeczne z akceptowanym przez widza systemem wartości, to odbiorca nie tylko im nie ulegnie, lecz utwierdza się we własnych poglądach. Reakcja będzie tym silniejsza, im bardziej prymitywny jest utwór usiłujący nas przekonać o czymś, czego nie akceptujemy. Jest to zjawisko typowe dla ludzi myślących, naturalna obrona przed atakiem.

B.M. — Z naszego punktu widzenia najciekawszy jest chyba ten rodzaju wpływu, który określamy jako kumulatywny. Reakcje będące odchyleniem od normy psychicznej w tej rozmowie mniej nas interesują, a lansowanie przez film sposobów zachowania się czy ubierania — to sprawa ciekawa, ale tylko ze sfery obyczajowości.

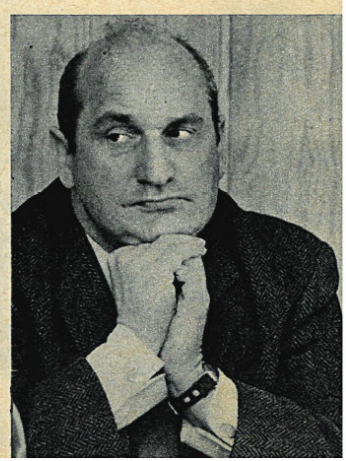
ANDRZEJ WAJDA: — Nie jestem pewien czy tworzenie wzorów sposobu bycia jest rzeczywiście mniej ważnym składnikiem oddziaływania filmu. Kiedy czasami zastanawiam się, co moje filmy dały ludziom, z całą pewnością mogę wymienić tylko jedno: ciemne okulary Zbyszka Cybulskiego. Ludzie dowiedzieli się, że mogą się schować za ciemnymi szkłami — i skwapliwie z tego skorzystali. Musiała istnieć taka potrzeba już wcześniej, tylko nikt nie wiedział, jak ją urzeczywistnić; my podsunęliśmy wzór.

Patrząc na sprawę szerzej — wydaje mi się, że film powinien odgrywać wobec społeczeństwa rolę swego rodzaju lekarza-psychoanalityka, tłumaczącego pacjentowi, że nie powinien się bać. Żyjemy w nieustannym lęku, ale nie mówimy o tym, czego się boimy, omijamy pewne sprawy, nie dopowiadamy ich do końca. Jeśli nagle zobaczymy w kinie coś, co nas w skrytości dręczy — film spełni rolę swoistego zabiegu leczniczego. Reżyser postępuje wtedy podobnie jak wychowawca, który chce wyleczyć dziecko z lęku przed ciemnym pokojem: zapala na chwilę światło. Ukazu-

Andrzej Wajda

Anna Tatarkiewicz

Bolesław Michałek



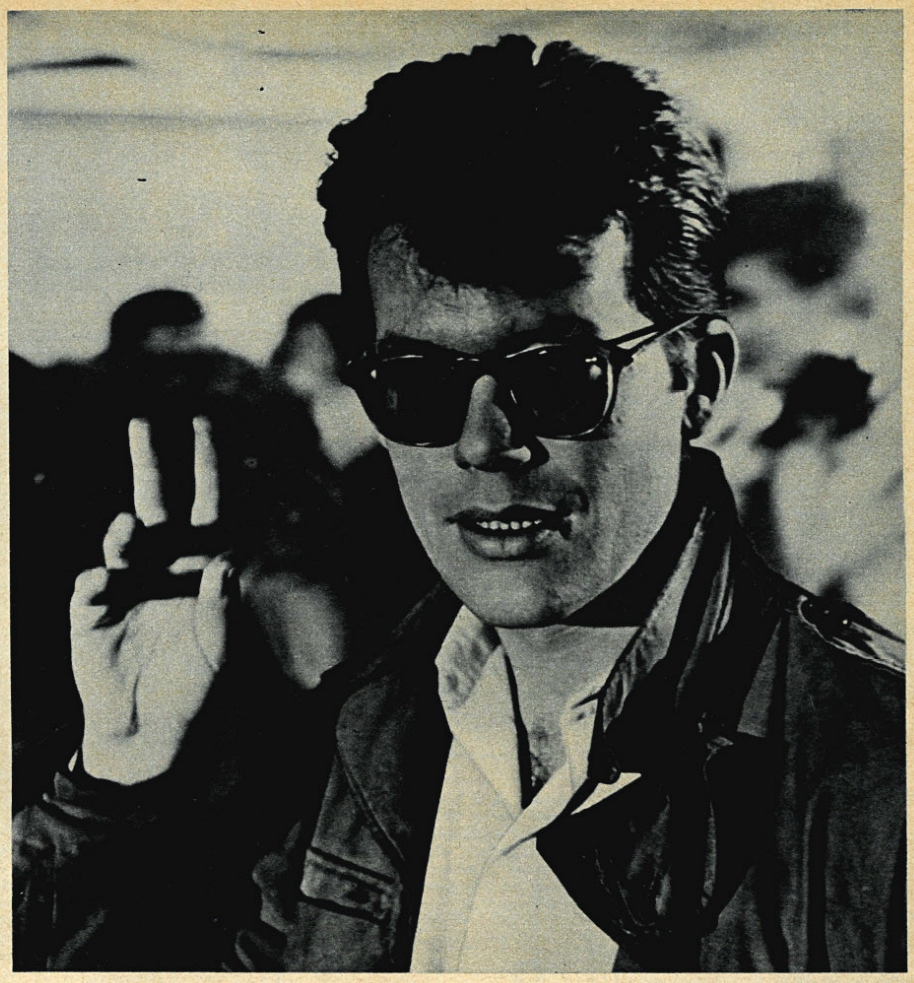
je się coś rzeczywistego, prawdziwego; urojone strachy znikają, dziecko przestaje się bać.

Wreszcie gwałtowność na ekranie. Czytałem kiedyś wypowiedź Buñuela, że czymś najbardziej niemoralnym jest pokazywanie zabójstwa dokonanego strzałem z pistoletu. Widz wynosi z takiej sceny przeświadczenie, że zabija się łatwo, bez problemu. Zdaniem Buñuela, jeśli pokazujemy zabijanie, trzeba je ukazać jako grozę i udrękę. Oczywiście, możemy być innego zdania i zakazać administracyjnie wszystkiego co gwałtowne. Nic to jednak nie zmieni: przemoc i gwałt będą istnieć nadal. Przepędzając je z ekranu, nie przepędzimy ich z ludzkiej świadomości; osiągniemy tylko tyle, że nasza publiczność zwróci się ku innym, obcym filmom, gdzie będzie to powiedziane jasno i wprost.

ANNA TATARKIEWICZ: — Może warto spojrzeć na film i jego rolę w kształtowaniu postawy widza z innej nieco perspektywy. Zasadniczą rolę w formowaniu świadomości człowieka spełnia mit. Nie istnieje taka jego definicja, którą wszyscy mogliby zaakceptować, ale zgadzamy się ze stwierdzeniem, że człowiek jest istotą, która tworzy mity. Mit byłby w tym ujęciu metaforycznym wyrazem problemów, które nurtują określoną społeczność w określonej fazie rozwoju. W filmie najważniejsze wydaje mi się właśnie jego działanie mitotwórcze. Dzięki temu, że film jest zdolny tworzyć mity, oczekujemy od niego odpowiedzi na pytanie, czym jest albo raczej czym staje się człowiek. Bo w moim przekonaniu mit wskazuje, w jakim kierunku odbywa się ewolucja ludzkości.

Jeśli chcemy mówić o głębszej roli wychowawczej filmu, trzeba przeprowadzić wyraźną granicę między oddziaływaniem na widzów niedorosłych i dorosłych. Ta cezura zawsze była wyraźna. W różnych kulturach istniał ceremoniał inicjacji; od tego momentu młodzież zaczynała brać udział w misteriach dla dorosłych, obfitujących w momenty najbardziej drastyczne. Także w najstarszych księgach świata, w pełnym kształcie zastrzeżonych dla dorosłych, np. w Biblii, pełno jest sytuacji i problemów, jeśli tak to można określić, niecenzuralnych.

KRZYSZTOF ZANUSSI: — Zwracamy tu uwagę, że zastanawiając się nad wpływem wychowawczym sztuki, trzeba pamiętać o rozróżnieniu między człowiekiem dorosłym a niedorosłym. Tymczasem w praktyce sposób traktowania filmu dla dorosłych nie różni się u nas od traktowania filmu dla dzieci. Realizując film dla dorosłych kierujemy się zasadami podobnymi do tych, jakie bralibyśmy pod uwagę robiąc film dla małoletnich. Można chyba to twierdzenie uogólnić: wydaje mi się, że w większości naszych dyskusji dotyczących polityki kulturalnej kierujemy się niesprecyzowanymi i mglistymi przesłankami.



Zbigniew Cybulski w „Popiele i diamencie"

Mamy przecież specjalistów socjologów, ludzi zajmujących się społecznym oddziaływaniem kultury. Właśnie oni powinni przeprowadzić odpowiednie sondy i wyciągnąć z nich wnioski, zdać sobie i nam sprawę ze stanu rzeczy. My nie jesteśmy socjologami, tworzymy więc sobie rozeznanie na podstawie praktyki, może słuszne, ale niewystarczające. Wysłuchałbym chętnie popartej badaniami opinii na temat działania filmu w dwóch najbardziej newralgicznych dziedzinach, jakimi są przemoc i seks. A także w innych sprawach. Pani Tatarkiewicz mówiła o mitotwórczym działaniu filmu; pewne dzieła filmowe spotkały się u nas z zarzutami, że rozpowszechniają mity nieodpowiednie dla naszego społeczeństwa. Chciałbym np. wiedzieć czy ktoś zbadał — i do jakich doszedł rezultatów — percepcję filmu Kluby „Słońce wschodzi raz na dzień"; czy skonfrontował obawy, jakie ten film budził, z efektami, jakie wywołał. Operujemy środkami, których działanie się przecenia; obciąża się nas odpowiedzialnością za niedostatki całego wychowania.

KAZIMIERZ KUTZ: — Bardzo dobrze, że Zanussi zaproponował, byśmy zeszli na ziemię. Mówimy o ważnym problemie społecznym, próbujemy otworzyć drzwi, które stawiają opór; złotym kluczykiem zrobić się tego nie da, potrzebny byłby raczej wytrych.

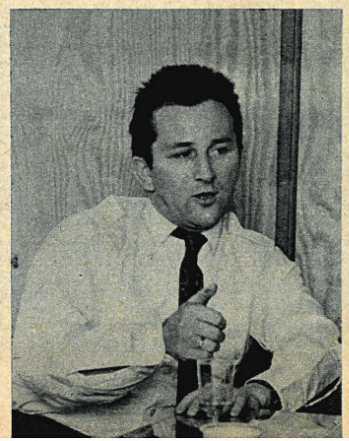
Problem polega na tym, że szukamy kluczy czy wytrychów do drzwi, które nie istnieją. Należałoby zacząć od sprawy podstawowej: od zdefiniowania, czym powinna być kultura socjalistyczna, czemu powinna służyć, jakie spełniać funkcje. Tymczasem takie generalne zasady nigdy nie zostały u nas sformułowane. Reżyser robiący film w Polsce, jeśli po-

DOKOŃCZENIE NA STR. 10–11

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Krzysztof Zanussi

Kazimierz Kutz



Janina Koblewska

1 *Nowy Hamlet*
Jean-Pierre Cassel (z lewej)

Mówi

Federico Fellini

— Nie byłem w Cannes na prezentacji mojego najnowszego filmu, poświęconego Rzymowi. Jestem zmęczony. Udzieliłem ponad dwa tysiące wywiadów. Czuję się jak stary aktor, powtarzający wciąż ten sam, wypróbowany numer. Nie mam już dziś w sobie dawnej młodzieńczej werwy, która pozwalała na udzielanie jasnych i błyskotliwych odpowiedzi.

Próbowałem w mym filmie sportretować Rzym w sposób obiektywny. Ale nie potrafiłem uciec od mych obsesji i wizji. Dlaczego — pytają mnie studenci — moje filmy są zawsze rodzajem fantastycznej autobiografii, dlaczego nie mówi się w nich o dzisiejszych problemach społecznych, politycznych, o tym wszystkim, co pozwoliłoby młodym ludziom lepiej zrozumieć świat i życie. Odpowiadam na to niezmiennie: skoro nie potrafię rozwiązać mych własnych problemów, to jakże mogę zajmować się sprawami innych?

Rzym to miasto, w pobliżu którego jest wszystko: morze, jeziora, góry, rzeka. Cóż za idealny plan filmowy. Są na nim ustawione dekoracje do wszystkich filmów, jakie tylko zapragniemy zrealizować w ciągu naszego życia. Jest to także miasto, w którym egzystują na równych prawach przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Rzym jest więc sceną, na której można nieustannie śledzić spektakl życia, a także — wielkie widowisko końca świata. Wyobrażam sobie, że koniec świata byłby dla rzymian przedstawieniem, które by wysoko ocenili i gorąco oklaskiwali. A później gotowi byliby narodzić się na nowo i znów żyć.

Mój „Rzym" (zdjęcie 4) *cieszył się sukcesem w wielkich miastach. O wiele mniejsze powodzenie miał w miasteczkach na południu Włoch. To zrozumiałe. Jest to film dość ekskluzywny, „arystokratyczny", niezwykły w swej konstrukcji narracyjnej. Nie ma w nim nic z sensacji czy erotyzmu. Pozbawiony jest bohaterów, tradycyjnej fabuły.*

Premiery...

„Handlarz czterech pór roku"

Hans leży w grobie. Wokół, podczas uroczystości pogrzebowych, stoją ci, którzy przyczynili się do przedwczesnej śmierci bohatera: surowa, niesprawiedliwa matka, żona-kołtunka, fałszywy przyjaciel, pierwsza „wielka miłość", która wolała wyjść za innego. Podobnie bowiem, jak jego imiennik z bajki, Hans wybierał zawsze w życiu rozwiązania najgorsze: dla matki poszedł walczyć za cudzą sprawę jako najemnik, zamiast zdobywać wiedzę — wolał zostać sprzedawcą owoców, ukochaną zamienił na żonę. Przyjaciel zaś pomógł mu się rozpić — i pewnego razu Hans poszedł do knajpy, skąd wynieśli go już martwego.

„Handlarz czterech pór roku", najnowszy film Wernera Fassbindera, jest opowieścią ze świata niemieckiego drobnomieszczaństwa lat pięćdziesiątych. Ze świata, w którym dziś — jak pisze krytyka zachodnioniemiecka — w mrocznych izbach błyszczą na ścianach religijne oleodruki oświetlone różową lampką elektryczną. Fassbinder maluje swój odrażający portret różnymi barwami, nie unika także przerysowań, ale tonacją dominującą jest krytyczny realizm.

„Fassbinderowi udało się wreszcie przeciąć gordyjski węzeł młodej niemieckiej estetyki filmowej — pisze Wilfried Wiegand we „Frankfurter Allgemeine Zeitung". — **Pytanie: jak zdobyć z powrotem dla kina tzw wielką publiczność, stało się w tym wypadku nieaktualne. Czy reżyser osiągnął to poprzez prymitywne chwyty komercjalnej rozrywki? W żadnym razie. Przypomniał nam, że czołowi twórcy hollywoodzcy zawdzięczali zawsze swe artystyczne sukcesy akcentom poważnej krytyki społecznej, podobnie jak we Francji — Malle, Chabrol, Truffaut. To smutne, że niemieckim reżyserom trzeba przypominać tę wciąż przecież aktualną i wdzięczną drogę. Fassbinder przejrzał pierwszy. Dlatego jego utwór, który można i trzeba polecić każdemu, jest najważniejszym niemieckim filmem od wielu lat".**

„Koncert dla Bengalii"

Dwa koncerty, które odbyły się w sierpniu ubiegłego roku w nowojorskiej hali Madison Square Garden i których dochód był przeznaczony na pomoc ofiarom wojny Pakistanu z Bengalią i Indiami — należą dzisiaj do legendy muzyki pop, podobnie jak festiwale na wyspie Wight czy w Woodstock. Były one jednak także ostatnim akordem wielkiej popularności tej muzyki, której najlepsi wykonawcy: Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison — już nie żyją.

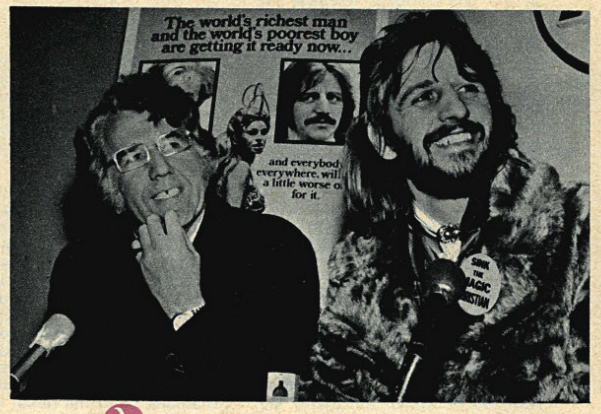
Krytyka twierdzi, że autor filmu Saul Swimmer, nie wykazał zbyt wiele pomysłowości, rejestrując tylko to, co działo się w Madison Square Garden. Jeżeli jednak, mimo wszystko, film zasługuje na uwagę, dzieje się tak za sprawą znakomitego barda muzyki pop — Boba Dylana. Kiedy pojawia się na ekranie i nosowym głosem śpiewa swe dawne cztery piosenki z roku 1962, *„wielkie gwiazdy w rodzaju Ringo Starra (zdjęcie 2), i Leona Russella wydają się małymi błaznami, fabrykantami banalnej muzyczki, tyle, że wspomaganymi przez wspaniałą technikę dzisiejszych nagrań"*.

Oba koncerty i sprzedaż płyt przyniosły dochód w wysokości czterech i pół miliona dolarów, które wpłynęły do kas UNICEF.

Na planie

Zamach na generała de Gaulle'a

Fred Zinnemann rozpoczął realizację filmu „Szakal". Scenariusz powstał w oparciu o powieść Fredericka Forsytha i opowiada o fikcyjnym zamachu na generała de Gaulle'a. Wykonawcą zbrodniczego planu organizacji OAS jest Anglik, nigdy dotąd nie karany, a więc nie znany policji. Francuska służba wywiadowcza ma sporo kłopotów, zanim na koniec zatrzyma anonimowego przestępcę wśród tłumu zagranicznych turystów.



2 *Stara muzyka*
Ringo Starr (z prawej)

— Nie mam zamiaru bawić się w rekonstrukcje historyczne i polityczne — mówi reżyser. — **Chcę zrobić dobry, trzymający w napięciu film sensacyjny. Główną rolę gra Edward Fox („Posłaniec"). Obok niego wystąpią: Delphine Seyring i Olga Georges-Picot (ta ostatnia jako przyjaciółka jednego z ministrów i zarazem szpiega w służbie OAS).**

Część zdjęć nakręcono we Włoszech i w Wiedniu. Przez najbliższe pięć miesięcy ekipa będzie przebywać we Francji. Celnicy francuscy wykazali wobec filmowców daleko idącą przezorność; zatrzymali przybywającego do Paryża Edwarda Foxa, gdyż przewoził w walizce karabin z lunetą, wyprodukowany specjalnie dla potrzeb filmu. Na szczęście nieporozumienie zostało szybko wyjaśnione.

Projekty

Chabrol i James

Claude Chabrol pracuje nad scenariuszem „Skrzydeł gołębicy". Będzie to adaptacja powieści amerykańskiego pisarza Henry Jamesa, cenionej przez krytykę równie wysoko, jak „Ambasadorowie". Bohaterem jest mężczyzna, który zgodnie z radami swej kochanki poślubia młodą i bogatą, lecz ciężko chorą kobietę. Wkrótce po ślubie zostaje wdowcem i spadkobiercą wielkiego majątku, ale ani on, ani jego ukochana nie potrafią odnaleźć dawnego szczęścia.

Rolę żony zagra Mia Farrow (zdjęcie 3), kochanki — Stephane Audran. Akcja, która w powieści Jamesa rozgrywała się pod koniec ubiegłego stulecia, zostanie przeniesiona w lata poprzedzające ostatnią wojnę.

3 *Miraż szczęścia*
Mia Farrow

Kronika

Nowa kinematografia: Bengalia

Najmłodsze państwo subkontynentu indyjskiego — Bengalia poczyna budować swą kinematografię. Pierwszym krokiem była całkowita nacjonalizacja ateliers należących do Film Development Corporation, spółki kontrolowanej przez rząd zachodniopakistański. Posiadała ona bardzo nowoczesne urządzenia i obszerne hale, w których — łącznie z trzema innymi studiami w Dacce, kontrolowanymi przez FDC — produkowano rocznie około 40 filmów pełnometrażowych. Większość pozycji sprowadzano jednak z Pakistanu Zachodniego, USA i Wielkiej Brytanii. Do roku 1952 wyświetlano także w dawnym Pakistanie Wschodnim filmy indyjskie, wśród nich tak pożądane przez widzów filmy z Bengalu Zachodniego, ale od tego czasu wstrzymano import i ludność była zupełnie odcięta od kontaktów z kulturą bengalską.

Dziś, po odzyskaniu niepodległości i wypędzeniu Pakistańczyków, otwierają się przed przemysłem Bengalii nowe możliwości. Nastąpiło zbliżenie z kinematografią indyjską, które wyraża się w imporcie filmów, współpracy rodzimych filmowców z indyjskimi i poważnie już zaawansowanymi planami wymiany twórców, aktorów, techników. Szczególną wagę przykłada się w Dacce do współpracy z Zachodnim Bengalem, który określa się oficjalnie jako „bliźniaczego brata Bengalii".

Liczby

W Hiszpanii daje się zauważyć gwałtowny spadek ilości kin i liczby widzów. W roku ubiegłym były jeszcze czynne 6374 kina, obecnie jest ich tylko 5939. Jednocześnie w ciągu ostatnich pięciu lat frekwencja spadła ze 195 do 146 milionów widzów rocznie.

Ciekawostki

Powrót Charlie Chana

Podróż prezydenta Nixona do Pekinu wywołała w Hollywoodzie zainteresowania tematyką chińską. Planuje się nakręcenie serii filmów, których bohaterem będzie chiński detektyw Charlie Chan. Był on postacią, która pojawiła się w latach trzydziestych aż czterdzieści razy na ekranach i nie ustępowała popularnością takim asom, jak Sherlock Holmes czy Arséne Lupin.

Śmierć ostatniego weterana

W Los Angeles zmarł Hank Mann, ostatni z siedmiu słynnych policjantów pierwszych komedii slapstickowych Macka Sennetta. Bardzo śmieszni i groteskowi policjanci stanowili zespół tzw. Keystone cops (Keystonowskie gliny); występowali w ponad stu filmach i zdobyli ogromną popularność na długo przed pojawieniem się Charlie Chaplina.

Modny Dickens

W ostatnich latach powstaje coraz więcej filmów według powieści wielokrotnie już eksploatowanego Karola Dickensa. Zapoczątkował tę serię musical „Oliver!" Carola Reeda. Po nim powstał „Dawid Copperfield" Delberta Manna oraz „Opowieść wigilijna" Ronalda Neame. Obecnie dwóch reżyserów amerykańskich pracuje nad odrębnymi adaptacjami „Klubu Pickwicka", w Anglii zaś powstają nowe wersje „Wielkich nadziei" i „Małej Dorrit". Ten ostatni film będzie musicalem.

Kto, co, gdzie?

MEXICO-CITY. Rene Cardona przygotowuje w dwóch wersjach językowych, angielskiej i hiszpańskiej, supergigant historyczny „Zdobycie Meksyku".

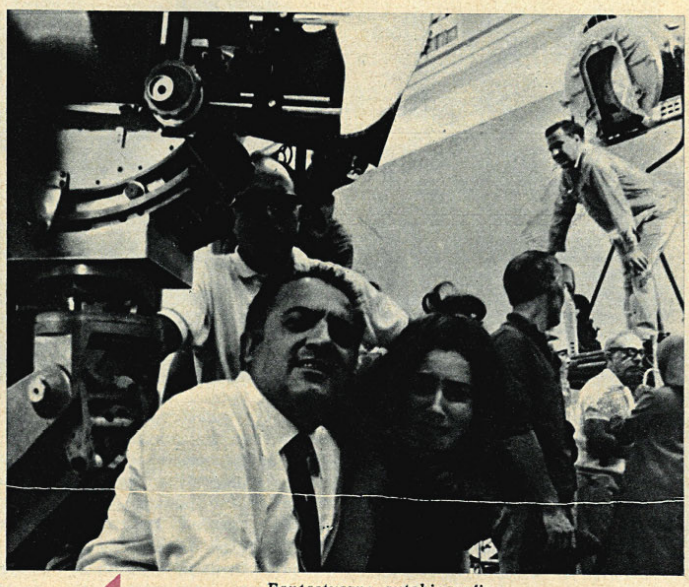
BERLIN. „Drugie życie Friedricha Wilhelma Georga Platowa" — taki tytuł nosi film realizowany w DEFIE przez Siegfrieda Kuhna. Fritz Marquart gra robotnika, który po udoskonaleniach technicznych wprowadzonych przez jego fabrykę musi uczyć się swego zawodu niemal od podstaw.

ATENY. Michael Cacoyannis przygotowuje nową wersję Szekspirowskiego „Hamleta", w której rolę tytułową zagra francuski aktor Jean - Pierre Cassel (zdjęcie 1).

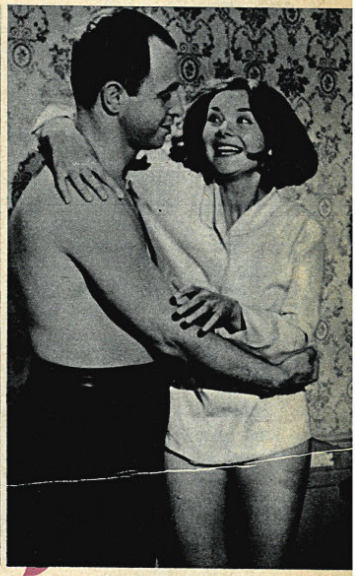
HOLLYWOOD. Geraldine Page, Walter Matthau, Carol Burnett i Barry Nelson objęli główne role w komedii obyczajowej „Pete i Tillie" Martina Ritta. Zdjęcia realizowane są w San Francisco.

PARYŻ. Macha Meril (zdjęcie 5) odtworzyła główną rolę w filmie Vittoria Baldiego „Noc kwiatów", który opowiada o zabójstwie Sharon Tate. Film spodobał się Romanowi Polańskiemu i zamierza on zaangażować Machę Meril do swego nowego filmu, tytuł nie jest jeszcze znany.

HOLLYWOOD. Lauren Bacall wystąpi niebawem w dwóch filmach. Pierwszym z nich będzie przeróbka musicalu „Aplauz", drugim — „Czerwony kucyk". W drugim filmie, obok Bacall, wystąpi George C. Scott.



4 *Fantastyczna autobiografia*
Federico Fellini w czasie realizacji „Rzymu"



5 *Tragedia aktorki*
Macha Meril i Gianni Esposito

FILM JAKO WYCHOWAWCA

DOKOŃCZENIE ZE STR. 6–7

ważnie traktuje swój zawód, musi znaleźć własny program i sposób prowadzenia działalności, nazwijmy ją, wychowawczej. Bo chyba nie można zaprzeczyć, że istnieją powiązania między sztuką a najogólniej pojętym oddziaływaniem wychowawczym.

Należałoby się chyba zastanowić, co w naszych warunkach powinniśmy uznać za najważniejszą funkcję sztuki. Sprawa upowszechniania pewnych sposobów zachowania czy obyczajów wydaje mi się raczej drugorzędna. Ważniejsza jest chyba możliwość oddziaływania na osobowość człowieka, poszerzania jego wyobraźni, uświadamiania mu tkwiących w nim możliwości. Wydaje mi się to niezmiernie istotne, zwłaszcza w naszym społeczeństwie, składającym się w swej najlepszej części z ludzi, którzy stali się odbiorcami dóbr kulturalnych w rezultacie olbrzymiego osobistego wysiłku.

Przeżywamy obecnie okres planowania naszego rozwoju gospodarczego, generalnego porządkowania pojęć, wytyczania drogi na przyszłość. Chyba także na sprawy sztuki trzeba popatrzeć z myślą o przyszłości. Z tej perspektywy najważniejsza wydaje mi się sztuka nieułatwiona, głęboka, zapewniająca ludziom, o których przed chwilą mówiłem, uczestnictwo w prawdziwej kulturze, a więc dalszy rozwój. Na razie jest inaczej; najpotężniejszym czynnikiem wydaje się nadal prawo bezwładu, uleganie naciskowi grup mniej wartościowych, lecz liczniejszych. Powinniśmy zacząć od ustalenia, czym jest dzisiejsza Polska i czym będzie za lat 20, czego oczekuje od sztuki dzisiaj i czego będzie chciała za ćwierć wieku. Mówiąc „dzisiejsza i przyszła Polska", chcę wprowadzić kategorię szerszą niż dzisiejszy czy przyszły widz. Jeśli zgadzamy się na pojęcie „widz", oznacza to zgodę, by kierował nami wskaźnik frekwencji, a więc — kapitulację.

Przyszłość będzie chyba należała do ludzi o dużej wyobraźni i rozwiniętym poczuciu wartości duchowych. Filmy słabe i niedołężne, nieoryginalne od strony estetycznej i nieodkrywcze myślowo, utrwalające jedynie wartości zastane, nie będą tym ludziom do niczego potrzebne. Będą oni oczekiwali dzieł zdolnych poruszyć w człowieku to, co najważniejsze: myśl i serce. Musimy to zrozumieć już dzisiaj, już dziś powinniśmy popierać przede wszystkim takie filmy. Nieszczęście polega na tym, że ostateczne decyzje spoczywają w rękach ludzi, którzy z racji stanowiska pełnią rolę pośrednika między twórcą a społeczeństwem, tymczasem nie są zdolni ocenić co jest dobre i złe dla Polski w dzisiejszej sytuacji.

A. W. — Kutz poruszył sprawę bardzo istotną. Do kina przychodzą ludzie, którzy coś robią, gdzieś pracują — film musi ich posuwać o krok dalej w stosunku do tego, co już wiedzą. Tylko kontakt ze sztuką nieoczywistą rozwija osobowość widza, a w rezultacie może mieć wpływ na jego pracę. Jeśli zmusimy go, by pomyślał w kategoriach pojęciowych, abstrakcyjnych, bo inaczej nie zrozumie o co chodzi, jeśli będzie musiał przyjąć do wiadomości istnienie innego punktu widzenia niż jego własny — stanie się człowiekiem o szerszych horyzontach, a w konsekwencji lepszym pracownikiem. Sztuka musi kształcić wyobraźnię w tym kierunku, by człowiek był przygotowany na przyjęcie różnych ewentualności, potrafił sprawnie zareagować wobec sytuacji wykraczających poza rutynę i schemat, by umiał dokonać wyboru między gorszym a lepszym. Dopiero taki człowiek może być zdolny do spełniania w wartościowy sposób funkcji, jakie mu wyznacza społeczeństwo.

K. K. — W praktyce stosuje się zasadę zupełnie przeciwną. Jako przykład może posłużyć telewizyjny film Zanussiego „Za ścianą". Spotkał się z niezmiernie żywym oddźwiękiem, trafił do dziesiątków tysięcy widzów. Zyskał uznanie nie tylko w Polsce, nagradzano go również na zagranicznych festiwalach. Można go uznać za klasyczny przykład możliwości nowoczesnego oddziaływania na społeczeństwo, za wzór filmu, na jakim powinno nam najbardziej zależeć. Tymczasem ludzie decydujący o programie telewizyjnym uważają ten film za nieodpowiedni, ponieważ, jak twierdzą, jest zbyt skomplikowany. Jeśli wychodzi się z założenia, że telewizja jest przeznaczona dla maluczkich, przekreśla się możliwości nawiązania prawdziwego kontaktu z widzem. Telewizja jest dziś ostatnią instytucją w Polsce, w której obowiązują kryteria estetyczne sprzed II wojny światowej, wymagające, by film przede wszystkim był ładny i łatwy w przeżuwaniu. Wydaje mi się, że ta reguła działa nie tyle jako świadome założenie, ile siłą bezwładu.

K. Z. — Obracamy się w sferze zaklęć i magicznych formuł, a nie argumentów opartych na znajomości rzeczy. Wiadomo jedynie tyle, że z filmu jest pewien pożytek, dlatego że przyczynia się on do wzrostu eksportu towarów. Należałoby sobie przypomnieć, że film służy do czego innego, wyraża treści ważniejsze od doraźnych haseł, mówi o idei człowieka, służy rozwojowi jego osobowości.

A. T. — Wydaje mi się, że należy zaufać społecznemu instynktowi odbiorców. Nasi widzowie dorastają i coraz lepiej potrafią odróżnić film pusty, w którym erotyka i przemoc jest tylko modnym chwytem, od filmów poruszających te tematy dlatego, że są one częścią życia dorosłego człowieka. Ten pierwszy rodzaj

filmów widzowie odrzucają, drugi odbierają właściwie. Dowodem może być stosunek widowni do filmów japońskich. Nasi organizatorzy kultury nie wyczuwają tej różnicy.

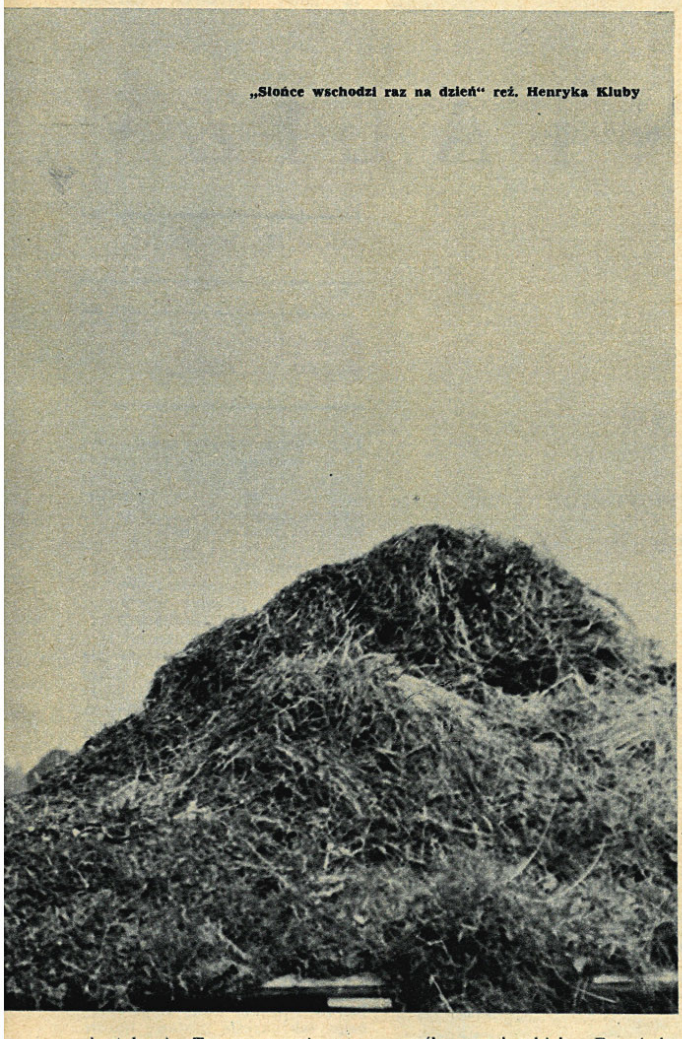
J. K. — My w tej dyskusji chyba przeceniamy ogólny poziom kultury społeczeństwa. Nie ma kultury bez oświaty, a przecież obok ludzi wykształconych mamy również wielu wtórnych analfabetów. Są to ci wszyscy, którzy nauczyli się wprawdzie czytać w szkole, ale szkoły podstawowej nie ukończyli, nie czuli potrzeby czytania i ta umiejętność zanikła. Ludzie ci nie mają nic wspólnego z kulturą, nie mają rozwiniętych potrzeb samokształcenia. Definicja analfabetyzmu w roku dwutysięcznym będzie brzmiała zapewne tak: analfabetą jest człowiek, który po ukończeniu szkoły średniej nie zdobywa już wiedzy na drodze permanentnego samokształcenia. Tempo rozwoju nauki jest tak szybkie, że wielu dziedzin trzeba się będzie uczyć od nowa.

Wtórny analfabetyzm — to jedna sprawa, a poziom umysłowy i kulturalny oświeconej części społeczeństwa — druga. Reżyser Kutz mówił o tym, że telewizja uznała film Zanussiego „Za ścianą" za zbyt skomplikowany. Przeprowadziliśmy badania nad odbiorem tego filmu. Badaliśmy grupę młodzieży od lat piętnastu do dwudziestu czterech. Film Zanussiego był zrozumiały dla piętnastolatków. Ma też dla młodzieży i dorosłych ogromne walory wychowawcze.

B. M. — Tak, to są nowe i ważne elementy sprawy, która nas interesuje. Obawiam się jednak, że wiemy na ten temat ciągle za mało; że wszystko, co słyszy się o oddziaływaniu filmu, jest bardzo subiektywne i arbitralne. Czy nie nadszedł czas, żeby zająć się tym serio? Bez tego trudno będzie komukolwiek zabierać głos w tej sprawie i wyciągać wnioski. Kto wie, czy liczne uświęcone ogólniki nie okażą się mylące i fałszywe.

K. K. — Jak na przykład ten, że powinniśmy robić wszystko z myślą o maluczkich. Przeciwko tej zasadzie powinniśmy walczyć jak najostrzej. Jest to zasada zinstytucjonalizowanego konformizmu. Kultura przeznaczona dla prostaczków musiałaby być pozbawiona swoich najistotniejszych wartości, byłaby własnym zaprzeczeniem.

Opracowała: **BOŻENA JANICKA**



„Słońce wschodzi raz na dzień" reż. Henryka Kluby

plamy na ekranie

JUDY GEESON JAKO FEMME FATALE

W dzisiejszym kinie naprawdę interesująca jest uważna obserwacja, jak rejestruje ono nową moralność, zachowania obyczajowe nie mieszczące się w tradycyjnych kanonach, postawy etyczne godne wyklęcia; oczywiście, jeśli posługiwać się rygorystyczną normą moralną, odzwierciedlającą przecież stan ducha współczesnego, coraz mniej baczącego na normę i konwenans. Przyznać trzeba, że tu wykopać można najbardziej intrygującą problematykę kina współczesnego, ponieważ nic nie jest istotniejsze od tego, jak ludzkie postawy moralne przełamują się przez pryzmat sztuki współczesnej. Oto przykład: tradycyjny motyw „kobiety fatalnej", znany z klasycznej literatury. Widzieliśmy go np. u Truffauta w „Syrenie z Missisipi" albo u Schlesingera w „Z dala od zgiełku", uosabiają go zwykle aktorki jakby stworzone do tych ról: Catherine Deneuve i Julie Christie. Przypowieści o kobietach — złych duchach sycących się klęską mężczyzn i ich upadkiem w zło, przypowieści wysoce dwuznacznych w tonacji moralnej — pełno we współczesnym kinie. Oto najnowsze ich warianty na naszych ekranach: angielski obraz „Nie można żyć we troje", duński „Jedna z tych rzeczy" oraz „Na samym dnie" Skolimowskiego.

W dwóch pierwszych, współczesno-obyczajowych historyjkach, rolę „femme fatale" gra Judy Geeson, młoda angielska gwiazdka, taka nowa Diana Dors, o grubych rysach, bardzo — jak mówią w towarzystwie — „sexy". Ponieważ schemat obydwu filmów jest podobny, zatrzymamy się na duńskim filmie Erika Ballinga, choćby dlatego, że rzadko jest okazja pisania o tej kinematografii. Film niewątpliwie zaciekawia jednym: nie precyzuje moralnej oceny zjawisk, ukazując szantaż — do końca nie podaje jego oceny, przeciwnie, z biegiem czasu odsłania nicość moralną szantażowanego. A partnerami całej gry są: młoda dziewczyna z kręgów para-hippiesowskich, odkrywająca nagle swoją szansę, i stateczny przemysłowiec, ustabilizowany w życiu mieszczańskim. Ponieważ intryga ma posmak kryminalny, nie mogę tu jej opowiadać, gdyż czytelnicy gotowi mnie zlinczować.

Opiszę tylko Judy Geeson: oto młoda osóbka, która wchodzi bez pukania w cudze życie, wedrze się poprzez wszelkie bariery konwenansu, moralności, towarzyskiej konwencji. Natrętna jak osa, rozgrywa swą partię „świadomością" własnego libido. Jej siła jest tratująca, niszczycielska, zwłaszcza wtedy, kiedy w świecie „mieszczańskim", w świecie interesu, odkryje obłudę, perfidię i kłamstwo. Ma wtedy po prostu alibi — jest nią jej autentyzm, wartość, którą moi współcześni najłatwiej przeciwstawiają zgniłemu światu zewnętrznemu. Chce rozpoznać ten świat: „Nie chcę cię zniszczyć — powiada do owego nieszczęsnego businessmana — chcę cię poznać bliżej". Ta pasja „poznawcza" być może nawet nie jest zakłamana, choć pamiętamy, że kryje się za nią jej bezwzględny interes.

W gruncie rzeczy, gdybyśmy zaczęli analizować wszystkie „za" i „przeciw", mogłoby się okazać, że dziewczyna jest mniej wyrafinowana w hipokryzji niż jej „stateczny" partner, że w gruncie rzeczy bardziej liczy na swoje „nogi" niż na swój cynizm. Burząc porządek rodzinny, nie czyni tego z krwiożerczą premedytacją, czyni to niejako bezrefleksyjnie. Judy Geeson — zarówno w „Nie można żyć we troje" jak i w „Jednej z tych rzeczy" — gra tę rolę idealnie: taką powołał ją do życia świat, w jakim się obracała, nie zaś jej wrodzone zło.

Wszystko jednak byłoby schematem, gdyby Erik Balling sprytnie nie wyłonił konfliktu wartości, na którym opiera się anegdota. Z jednej strony moglibyśmy je ryczałtowo zakryptonimować jako „mieszczańskie", z drugiej zaś jako „wyzwolone", dążące do autentyzmu. Z całej gry eliminujemy więc otoczkę negatywu moralnego: szantaż dziewczyny i hipokryzję moralną przemysłowca. I oto zakończenie jest bardzo dwuznaczne: „szczęście rodzinne" zostaje uratowane kosztem śmierci bohaterki. Jest w tym pewna prawidłowość przebiegów psychicznych, jaką reżyser narzucił realności przebiegów faktycznych. Ona była tylko innym wariantem mieszczańskiego losu; żeby go nie zdewastować, musiała zginąć. Tak obroni stateczny świat mieszczańskich cnót swoje bezpieczeństwo — przeciw wszelkim odmieńcom.

Widzimy drapieżność tego świata za całym parawanem stabilizacji, socjalnego rozgrzeszenia, wrodzonej hipokryzji. Zabawne tylko: potem wracamy do domów i — im więcej lat upłynie — będziemy właśnie tego świata bronić z taką samą krwiożerczością, jak w chwilach oglądania filmów czy czytania książek gotowiśmy go atakować.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Poszukiwanie prawdy
„To stara historia"

DOKUMENTALIZM PRZECIW KREACJI

MICHAEL HANISCH

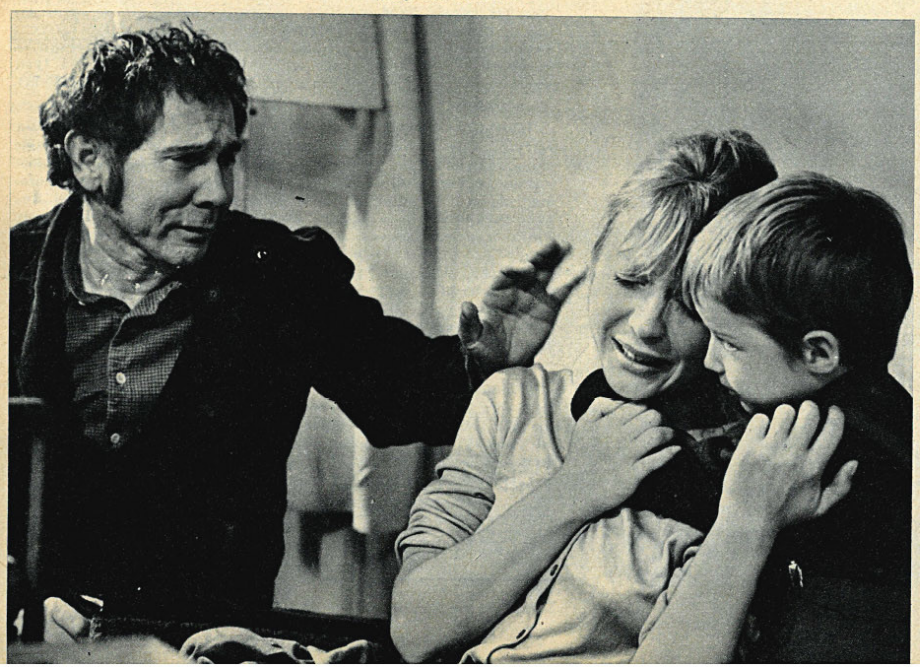
Korespondencja własna z NRD

W twórczości realizatorów DEFY można wyróżnić dwie tendencje artystyczne. Na przykładzie nowych filmów nasz korespondent stara się określić ich charakter, metody, różnice.

Tematyka współczesna w filmie fabularnym NRD jest już od dobrych kilku lat domeną młodego pokolenia realizatorów. Ze starszej generacji wypowiada się od czasu do czasu jedynie Kurt Maetzig, który po pięcioletniej przerwie przystąpił właśnie do realizacji filmu „Głowa Janusa", z udziałem aktorów niemieckich i radzieckich; twórca „Małżeństwa w mroku" roztrząsa tutaj skomplikowane kwestie moralne i etyczne — na przykładzie niemieckiego naukowca, który po dwudziestu latach pracy w USA powraca do ojczyzny — ukazując zwłaszcza różnice w podejściu do zagadnień naukowych, jakie występują w obu systemach społecznych.

W końcu lat sześćdziesiątych w ateliers DEFY pojawiła się generacja młodych realizatorów, absolwentów uczelni filmowych w Babelsbergu i Moskwie. Bardzo prędko okazało się, że ci młodzi ludzie dzielą się jakby na dwie grupy, z których jedna hołduje szkole dokumentalnej, druga zaś przedkłada — jako sposób artystycznej wypowiedzi — kreację. Tak przynajmniej zaklasyfikowała nowy reżyserski narybek DEFY nasza krytyka, zawsze skora do szufladkowania i systematyzowania. Nawiasem mówiąc diagnoza ta okazała się, zdaje się, słuszna; potwierdziła to burzliwa dyskusja prasowa przed II kongresem twórców filmowych i telewizyjnych NRD.

Poszukiwanie ideału
„Dojrzałe czereśnie"



Mianem „dokumentalistów" określa się przede wszystkim trzech reżyserów: Lothara Warneke („Dr med. Sommer II"), Rainera Simona („Mężczyźni bez bród") i Rolanda Gräfa („Mój kochany Robinson"). Wszyscy trzej specjalizują się w filmach ukazujących drobne, powszednie realia z życia młodzieży. We wspomnianej dyskusji Roland Gräf sformułował credo swej grupy, broniąc się jednak przed etykietką dokumentalną, bo nie ulega dla nikogo wątpliwości, iż robią jednak filmy fabularne, a więc oparte na kreacji. Chodzi o to, że ci młodzi reżyserzy są pełni respektu dla otaczającej ich rzeczywistości, dla realiów dnia codziennego, co korzystnie wyróżnia ich dzieła spośród całej ostatniej produkcji DEFY. Konrad Wolf, który od ośmiu lat nie zrealizował żadnego filmu współczesnego, tak określa postawę trzech realizatorów: *„Simon, Gräf i Warneke zajmują się głównie faktami z naszego życia. Czerpią inwencję z realistycznego detalu powszedniości — i znajdują się z pewnością na właściwej drodze. Sądzę, że po przeżyciu tej »pierwszej wielkiej miłości« nasycą ową poezję codzienności większą dozą fascynujących problemów moralnych, osadzą ją na konkretnym tle społeczno-politycznym naszych czasów".*

Po drugiej stronie okopów zajęła stanowiska grupa „kreacjonistów" pod wodzą Horsta Seemanna (określenia „okopy" użył żartem jeden z kierowników naszej kinematografii, mówiąc, że najwyższy czas, aby obie grupy poderwały się do ataku). Seemann, który dał się poznać polskim widzom telewizyjnym jako twórca filmu „Czas życia", interesuje się przede wszystkim opowieściami niezwykłymi, zawierającymi ostro zarysowane dramatyczne konflikty. Jednym słowem — szuka najpierw swej „story", by osadzić ją potem we współczesności. *„Sztuka, która pokazuje jedynie to, co nas otacza, nie może stać się wielką sztuką"* — twierdzi Seemann, nie bez odrobiny demagogii. To „idealistyczne kino" stara się powetować brak realistycznego zaplecza atrakcyjną, oddziałującą na publiczność formą. Nie bez powodzenia zresztą, gdyż utwory Seemanna cieszą się uznaniem szerokiej widowni i działaczy kulturalnych, w przeciwieństwie do filmów „małego realizmu", bronionych jedynie przez krytykę.

Po filmach „Czas życia" (z udziałem Leona Niemczyka) i „Wyznanie miłosne dla G.T." (z udziałem Ewy Krzyżewskiej), Seemann pokazał ostatnio swój najnowszy film „Dojrzałe czereśnie", w którym nie występują wprawdzie polscy aktorzy, ale którego zdjęcia plenerowe były kręcone zimą w Zakopanem. Jest to opowieść o robotniku budowlanym (gra go Günther Simon), pracującym z powodzeniem przez 25 lat i stającym nagle przed perspektywą oszałamiającego awansu w innym zawodzie. Chodzi o to, czy bohater przełamie się wewnętrznie, czy rozstrzygnie swój dylemat, podobnie zresztą jak w „Wyznaniu miłosnym dla G.T.", gdzie grana przez Krzyżewską młoda pracownica nauki miała do wyboru świetną karierę zawodową albo od dawna pożądane i oczekiwane macierzyństwo. Oba filmy wybierają rozwiązania idealne, jakie w życiu niezbyt często się zdarzają. Jednak mogą się zdarzyć — i o tę wzorcową sytuację właśnie Seemannowi chodzi.

Także Lothar Warneke ukończył swój nowy film „To stara historia". Scenariusz napisał Hannes Hüttner, człowiek wszechstronny, z zawodu lekarz, ale parający się od dawna pisarstwem, m. in. autor doskonałych książek dla dzieci. „Stara historia" rozgrywa się między trzema studentami medycyny: Udo i Tommy są zakochani w Tini, ale bardzo różnią się charakterami — postawami życiowymi. Warneke świadomie nie nadaje tej historii większego wymiaru i z pewnością brakuje tu na pierwszy rzut oka owych „fascynujących problemów moralnych"; reżyser stara się raczej dać odbicie powszedniego dnia studenckiej braci. Nie tworzy sztucznie — jak Seemann — sytuacji idealnych, lecz szuka pewnych uogólnień w realistycznych okruchach współczesności.

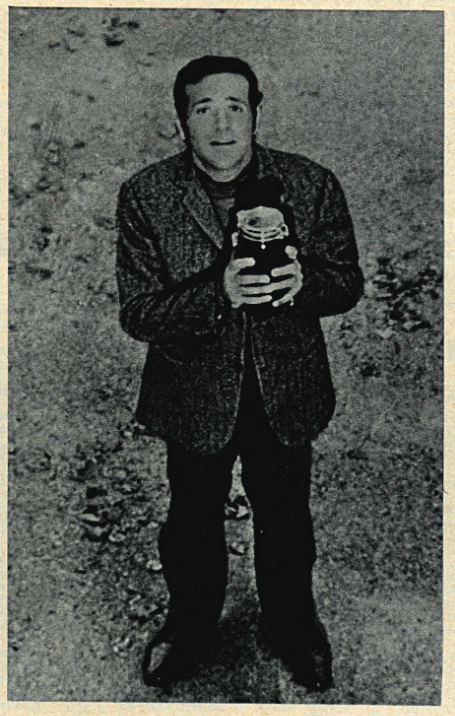
W filmie Warnekego grają wyłącznie młodzi, nieznani aktorzy. I tutaj więc widać dążność reżysera do maksymalnego autentyzmu. Teraz jednak, kiedy film jest gotowy, dają o sobie znać wątpliwości, czy „To stara historia" spodoba się publiczności. Mają je zwłaszcza dyrektorzy okręgowych zarządów kin, aktualnie najbardziej krytykowani ludzie w prasie NRD. Chcieliby wyświetlać film Warnekego na pokazach specjalnych, w klubach filmowych. Pewnie skończy się na tym, że pokaże go telewizja.

MICHAEL HANISCH

MARCEL MARTIN

U SCHYŁKU SEZONU

Debiuty reżyserskie są dziś dla kina francuskiego nadzieją wyjścia z impasu. Oto kilka nowych nazwisk i filmów.



Odnalezione powołanie
Jean Yanne — reżyserem

Paryska publiczność darzy obecnie największym zainteresowaniem filmy dwóch debiutujących reżyserów. Pierwszy z nich to znany i ceniony aktor Jean Yanne („Rzeźnik"), laureat tegorocznego festiwalu w Cannes za rolę w filmie Maurice Pialata „Nie zestarzejemy się razem". Canneńska nagroda zbiegła się z premierą pierwszego samodzielnego filmu Yanne'a — komedii „Wszyscy są tacy piękni, tacy mili". Yanne udowodnił, że ma do zaprezentowania publiczności własny, interesujący punkt widzenia na społeczeństwo określane mianem konsumpcyjnego. Jego komedia, utrzymana w tonacji łagodnego anarchizmu, to atak na nadmiar natarczywej reklamy, ogłupiającej bezustannie mieszkańców wielkich miast Europy zachodniej.

Akcja rozgrywa się w fikcyjnej rozgłośni radiowej, która stara się przyciągnąć słuchaczy przez eksploatowanie modnego ostatnio tematu — życia i filozofii Chrystusa. Bohater (gra go sam reżyser) jest dziennikarzem, któremu po licznych perypetiach udaje się stanąć na czele rozgłośni. Dyrektorski fotel nie skłania go jednak do konformizmu. Wręcz przeciwnie — dopiero teraz uczciwy dziennikarz wie, że może mówić prawdę, osądzać fakty i ludzi tak, jak na to rzeczywiście zasługują. Ale „kampania prawdy" nie trwa długo. Powoduje burzę protestów i utratę stanowiska przez bohatera. Ta błyskotliwa satyra jest nieodparcie śmieszna. Bawi znakomicie widownię drobnymi scenkami, powiedzeniami, gagami, ale zawarte w niej akcenty krytyki współczesnego konsumpcyjnego społeczeństwa nie mają ani zbyt wielkiej siły, ani jasności wywodu.

Debiutantem w pełnym metrażu jest także Jérôme Laperrousaz, autor fabularyzowanego dokumentu „Continental Circus" — o powszednim dniu ludzi opętanych przez szybkość i ryzyko. Laperrousaz wędrował po całej Europie, odwiedzając kolejno tory największych wyścigów motocyklowych. Podążał śladami swego bohatera, znanego zawodnika Jacka Findlaya. Dla Findlaya i jego żony wyścigi motocyklowe to zawód, jedyne źródło utrzymania. Wypadek jest katastrofą, oznacza bowiem przymusowe bezrobocie i utratę motocykla, który nie stanowi własności kierowcy, lecz został wypożyczony od któregoś z przyjaciół. „Continental Circus" pokazuje z prostotą i pomysłowością odwrotną stronę sportowego romantyzmu. Ten autentyzm i prostota sprawiły, że film Laperrousaza otrzymał w tym roku nagrodę im. Jean Vigo. Jak wiadomo, koronuje się nią filmy o wartościach dokumentalnych, twórców o dokumentalnym sposobie patrzenia na życie i na ludzi.

Filmem o dużych wartościach jest także „Panafrykański festiwal w Algierii", pełnometrażowy reportaż zamieszkałego od roku 1949 w Paryżu Amerykanina Williama Kleina. Klein, niegdyś fotograf, jest autorem znanych filmów fabularnych: „Kim jesteś, Polly Magoo?" i „Mister Freedom". Przed kilku laty nakręcił filmowy portret przywódcy Czarnych Panter — Eldridge Cleavera, a w lipcu roku 1970 udał się ze swą kamerą do stolicy Algierii. Odbywało się tam wówczas wielkie spotkanie reprezentantów całej postępowej Afryki, delegatów organizacji wyzwoleńczych z krajów uciskanych jeszcze przez kolonializm, a także przedstawicieli amerykańskich Czarnych Panter. Klein poświęca wiele miejsca rejestracji widowisk folklorystycznych ludów Afryki. Dokumentacja służy jednak również określonym celom politycznym. Ujawniają je słowa delegatów organizacji wyzwoleńczych, którzy twierdzą, że kultura jest orężem walki, gdyż pozwala mieszkańcom Afryki zdobyć świadomość swej odrębności cywilizacyjnej.

Przy omawianiu debiutów nie można pominąć filmu Rachel Weinberg „Pic et Pic et Colegram" (Entliczek, pętliczek), przepojonego, jak należy sądzić, akcentami autobiograficznymi. Bohaterka, żydowska dziewczynka Mina, znajduje w okupowanej Francji schronienie u wieśniaków z Cévennes. Ci prości chłopi są potomkami słynnych buntowników — kamizardów, prześladowanych przed trzema wiekami przez katolików. Mimo represji, do dzisiaj dochowali wierności protestantyzmowi. Wojna i okupacja służą tutaj tylko za tło dla opisu świata przeżyć dzieciństwa. Ten skromny film jest prawdziwym arcydziełem subtelności, poezji i humoru.

Całkowitą natomiast porażką stała się premiera najnowszego filmu Rogera Vadima „Hellé". Hellé to imię głuchoniemej dziewczyny, bohaterki dramatu miłosnego, który rozegrał się w pięknej scenerii Górnej Sabaudii. Miłość przybysza z miasta uzdrawia Hellé. Jeżeli Vadim unika całkowitej

Korespondencja własna z Paryża

śmieszności, to zawdzięcza to wyłącznie sprawnej dramaturgii i pięknu plastycznemu filmu. Pozostaje jednak infantylizm, którego nie ratują ani wspaniałe alpejskie pejzaże, ani wdzięki debiutującej na ekranie Gwen Welles w roli Hellé. Tak więc reżyser, który przed dwunastu laty był jednym ze współtwórców francuskiej „nowej fali", dzisiaj zadowala się kinem, które „nowa fala" najzawzięciej zwalczała. Vadim, podobnie jak wielu jego kolegów, zajął obecnie miejsce Delannoya i Christian-Jaque'a.

Niewiele dobrego można także powiedzieć o filmie „Witaj Jerozolimo". Jego autorem jest znany krytyk i filmowiec, Henry Chapier, z uporem szukający w dzisiejszym świecie miejsc, gdzie człowiek mógłby być wolny od „przymusu Historii" i gdzie mógłby odnaleźć spokój wewnętrzny. Takim miejscem była początkowo dla Chapiera Kalifornia hippiesów, a dziś jest nim Izrael. Chapier w swej pielgrzymce dostrzegł wprawdzie uzbrojonych żołnierzy, ale zapomniał o tych, którzy zostali wypędzeni ze swych ziem — owego idyllicznego raju — i nie mają żadnych możliwości powrotu. Jego pochwała przyjaźni i braterstwa ludzi bez względu na rasę i religię jest ucieczką od historii i rzeczywistości.

zapiski krytyczne

● FELLINI: SAMA WIZJA ● NEOREALIZM I STYLIZACJA ● ZNÓW ZWYCZAJNA OBSERWACJA ●

PONIEDZIAŁEK

Czy „Rzym" Felliniego będzie miał coś z „Satyriconu"? Inaczej ten film trudno sobie wyobrazić (obejrzę go zresztą niedługo). Po „8½", „Giulietcie i duchach", „Satyriconie" właśnie, nie wydaje się, żeby reżyser chciał powrócić do poetyki „Słodkiego życia", chociaż ono też było w Rzymie.

W twórczości Felliniego, od pewnego czasu, coraz więcej miejsca zajmuje wizja wewnętrzna, świat kreowany, fantastyka. Już zresztą wcześniej można było zauważyć te tendencje. Od „Świateł variété" poczynając. Albo „La Strada". Albo te maski i przebierańce we wcześniejszych „Wałkoniach". Na dobre zaczyna się to jednak od jakichś lat dziesięciu. Proces jest postępujący: w „8½" wizja jeszcze karmi się rzeczywistością, istnieje w niej, przebija przez nią; w „Giulietcie i duchach" w wielu partiach ma charakter autonomiczny (wizyta u wróżbity, wszystkie partie poświęcone sąsiadce Giulietty); w „Satyriconie" nie ma już w ogóle miejsca na rzeczywistość, jest sama wizja.

Zastanawiam się, czy wolno ów proces porównywać np. z „rozmywaniem się" dzieła Bergmana. Nie o to mi nawet chodzi, że autor „Siódmej pieczęci" też zaczynał od filmu realistycznego (dokładniej: od filmu poetyckiego realizmu w duchu Carné), by później uprawiać kino metafory, lirycznego i filozoficznego znaku. Chodzi mi natomiast o nowsze pozycje: „Jak w zwierciadle", „Personę", czy „Hańbę". W tych filmach studium zdarzeń duchowych zajmuje miejsce narracji fabularnej, rysunku (choćby nawet symbolicznych) postaci, „wewnętrzny" obraz świata w miejsce „zewnętrznego".

Podobny co u Felliniego proces zachodzi natomiast w twórczości innych włoskich reżyserów. Wyjątek stanowi może Antonioni, chociaż i on ma w dorobku „Powiększenie". Ale myślę przede wszystkim o Viscontim i Pasolinim.

Visconti już od dawna uprawia film kostiumowy, historyczny, retoryczny, nawiązujący do literatury, czasem mitologii (mit Atrydów w „Błędnych gwiazdach Wielkiej Niedźwiedzicy"). I znów nie chodzi nawet o to, że kiedyś był współtwórcą szkoły neorealizmu i później ją zdradził na rzecz tendencji stylizatorskich, ale o stałe, chociaż może nie tak konsekwentne jak u Felliniego, pogłębianie się tych tendencji. Kiedy po latach, reżyser spróbuje powrócić w „Rocco i jego braciach" do stylistyki neorealizmu, sporo już znajdzie się w tym filmie motywów „wewnętrznych". W „Błędnych gwiazdach", dziele o tematyce również współczesnej i formie realistycznej, to samo, w dodatku jeszcze ów wymieniony mit czy symboliczna rozsypująca się w proch Volterra itd. Swoje apogeum u Viscontiego święci wizja w „Zmierzchu bogów".

Pasolini wreszcie też zaczynał od takich filmów, jak „Włóczykij", czy „Mamma Roma", a obecnie uprawia przypowieść filozoficzną w rodzaju „Ptaków i ptaszysk" albo studium narodzin mitu, esej antropologiczny, alegorię („Ewangelia według św. Mateusza", „Król Edyp", „Medea").

Wszystko, co wyżej napisałem, daloby się zbić przykładami, które temu przeczą. U Pasoliniego nagle „Dekameron", bynajmniej nie „znaczący", a chociaż historyczny i oparty na klasycznym dziele literatury, zarazem mocno realistyczny. U Buñuela, po „Piękności dnia" i zwłaszcza „Mlecznej drodze" — „Tristana". U Godarda, po agitkach nagle, jak podaje prasa, w robocie nowy normalny film. U Kurosawy, po przewadze filmów samurajskich — „Rudobrody" i „Dodes'ka-den", dzieła pełne zwyczajnej obserwacji życia.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

czytaliśmy

KINO I KOŚCIÓŁ

Ukazała się kolejna książka Władysława Leszczyńskiego „Katolicyzm a kultura masowa", poświęcona analizie sytuacji Kościoła katolickiego we współczesnym świecie. Badając związki występujące pomiędzy „najbardziej reprezentatywną religią współczesności" a takimi przejawami kultury masowej, jak telewizja, radio, czy płyty z beatem i masową piosenką autor szczególnie dużo uwagi poświęca filmowi. Jest to oczywiście zrozumiałe, jeśli się pamięta o przeobrażeniach, jakim uległa tradycyjna kultura, oparta na przekazie słowa pisanego, po pojawieniu się nowych, stechnicyzowanych metod audiowizualnego oddziaływania na odbiorcę.

Leszczyński charakteryzuje dość trudną dziś sytuację Kościoła, który boryka się z kilkoma naraz tendencjami o charakterze destrukcyjnym, jak choćby procesy laizacyjne zachodzące w kulturze, wtórne pogaństwo niektórych katolickich ongiś społeczeństw, dechrystianizacja Ameryki Łacińskiej, trudności w Azji i Afryce czy postępująca likwidacja tradycyjnej świadomości religijnej w Europie, w konsekwencji gwałtownego rozwoju cywilizacji naukowo-technicznej. Jeszcze przed konkretną analizą poszczególnych mass-mediów (ze względu na funkcję, jaką spełniają i powinny spełniać w strukturze oddziaływania Kościoła), autor zwraca uwagę, że proces adaptacji Kościoła do zmieniających się wymogów kulturowych świata nie jest czymś nowym, a względna mobilność Kościoła — zjawiskiem nieomal naturalnym. Kryzys następuje dopiero wtedy, gdy z jakichś względów procesy adaptacyjne zostają zahamowane, gdy pomiędzy doktryną, polityką i praktyką Kościoła z jednej strony a strukturą i aparatem pojęciowo-myślowym świata z drugiej — pojawia się szczelina nie do przebycia: nieprzystawalność kulturowa; gdy świat poszedł do przodu, a Kościół próbuje trwać na pozycjach „status quo ante". „Długotrwały brak procesów adaptacyjnych wywołuje kryzys, który pociąga za sobą dynamiczną mobilność procesów przystosowawczych. W takiej sytuacji znalazł się Kościół dzisiejszy" (str. 11).

Autor śledzi i opisuje objawy i konsekwencje kryzysu, relacjonuje także efekty przeciwdziałań podjęte w ramach soborowej odnowy Kościoła. Niektóre z nich wydają się niepoważne, inne z kolei — w swej intencji dostosowania się za wszelką cenę do wymogów chwili — zatrącają o przesadę (fala księży nagrywających płyty beatowe, zespoły mocnego uderzenia zamiast organów itd.).

Z książki Leszczyńskiego wynika, że ta nowa kultura obrazkowa nie szczędzi Kościołowi problemów. Od pozornie miałkich, jak ten, czy nie jest świętokradztwem emitowanie na tym samym telewizyjnym ekranie rozpasanego erotycznie filmu i w chwilę później mszy celebrowanej — powiedzmy — przez papieża w Bazylice Św. Piotra — po problemy tak zasadnicze, jak kryteria i sens ocen dokonywanych przez istniejące już od lat trzydziestych krajowe urzędy episkopalne. Autor przytacza wiele przykładów ocen stosowanych przez Włoski Katolicki Ośrodek Filmowy, który w latach 1953—68 sklasyfikował 2830 filmów, zaliczając do zdecydowanie negatywnych 55 procent. Zwraca uwagę na formalistyczny charakter ocen, w których pomija się najczęściej istotne walory treściowe filmu, dyskwalifikując go z powodu „nieodpowiednich", „niewłaściwych" ubiorów kobiet, czy „drażliwych" form zachowania obu płci. Jednak i tu wyłomy w poszczególnych krajach są coraz szersze, a kryterium treści i odwrót od pruderyjnego formalizmu wydaje się wskazywać kierunek zmian, jakie dokonywać się będą w przyszłości.

Na wieczną rzeczy pamiątkę wspomnijmy zatem o kilku tytułach, które przez cytowany urząd zaliczono do szczególnie niebezpiecznych dla ludzkiego morale: „Siedem razy kobieta" z Shirley MacLaine, „Kobieta zamężna" Godarda, szwedzki „Kochać" ze Zbyszkiem Cybulskim, „Darling" Schlesingera, „Miłość dwudziestolatków" m. in. Wajdy, „Gładka skóra" Truffauta czy „Harakiri", „Czerwona pustynia", „Milczenie", „Pogarda", „Tom Jones" i wiele dziesiątków innych tej klasy filmów.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Władysław Leszczyński „Katolicyzm a kultura masowa". Warszawa, WAiF 1972, str. 204, cena 25 zł.

„POWRÓT NA MIEJSCE WYPADKU" (Jugosławia). Wielki, zbiorowy dramat samotności, którzy miłości potrzebują, obdarzają uczuciem tych, którzy chętnie darowiznę biorą, ale sami są niewypłacalni.

„JEDNA Z TYCH RZECZY" (Dania). Rozprawa z prezentowaną przez bohaterkę (i przez liczną grupę zachodniej młodzieży) postawą wobec świata, z życiem na cudzy koszt.

„NA SAMYM DNIE" (NRF—USA). Jest to dzieło nieskazitelne. Tyle tylko, że bohaterowie Skolimowskiego z filmu na film głupieją.

„ANONIMO VENEZIANO" (Włochy). Zachowuje standardową, międzynarodową typowość melodramatu.

„POSŁANIEC" (Wielka Brytania). Losy pod przykrywką kostiumu z przełomu stule-

Nasi recenzenci pisali...

cia z kuglarską zręcznością przekazuje egzystencjonalne niepokoje i porażki dzisiejszego człowieka.

„ONA I ON" (Japonia). Przepaść dzieląca „nowobogackich" z bloków mieszkalnych Tokio od ich rówieśników wegetujących w tekturowych budach. Suzumu Hani, autor tego filmu, bywa określany jako „japoński Antonioni".

„UMRZEĆ Z MIŁOŚCI" (Francja—Włochy). Film wykorzystuje autentyczną tragedię Gabrielle Russier dla bezceremonialnego wywlekania szczegółów intymnej natury i dla krytyki społecznej, dającej się przeliczyć na franki.

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO" (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

●

Panie Redaktorze!

Żałuję, że nie mogę bezpośrednio odpowiedzieć p. Andrzejowi Korzeniowskiemu na jego list, zamieszczony w nr. 23 FILMU. Spotkałem się w prasie z różnymi opiniami na temat poruszony przez p. Korzeniowskiego, nad tym jednak, co napisał Wasz czytelnik, trudno przejść do porządku dziennego. Eros do tego stopnia opętał p. Korzeniowskiego, że zmusił go do wołania gromkim głosem o to, co inni dopiero nieśmiało proponują.

To, co autor listu zarzuca FILMOWI, jest największą zaletą Waszego tygodnika. Wydaje mi się, że fotografia barwna jest u nas na tak niskim poziomie, że wypełnianie nią stron tygodnika nie poprawiłoby jego szaty graficznej. Lepsza jest fotografia czarno-biała, niż „kolorowa", na której aktorka ma usta nieokreślonego koloru i w dodatku nie tam, gdzie trzeba (tego typu są barwne pseudo-akty zamieszczane w „Panoramie", „Perspektywach" czy „ITD"). Mam nadzieję, że Redakcja nie weźmie sobie zbyt mocno do serca listu, którego autor zalicza do artystycznego aktu „fotograficzny biust rodzimej aktorki" (a co na to same aktorki, może wpierw należałoby je spytać?).

Tygodnik FILM jest przeznaczony dla miłośników filmu i kina. Szata graficzna pisma nie jest dowodem „dulszczyzny" i pruderii, lecz świadczy o kulturze, dobrym smaku i odporności na ogólny w naszej prasie pęd ku tanim efektom.

JAN KACPRZAK
Łódź

*

Chciałbym podzielić się z Wami kilkoma uwagami, dotyczącymi rubryki „Dziewięciu gniewnych ludzi". Chodzi mi głównie o sprawy „organizacyjne". Filmy klasyfikowane są według następującej hierarchii: wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1. Wydawałoby się, że dyskusyjny to taki, który może być przedmiotem dyskusji, wywołuje kontrowersyjne opinie. Tymczasem ocena 3 sugeruje, że chodzi po prostu o film słaby, czego dowodem są zresztą tytuły, jakie się pod tym oznaczeniem znalazły. Dobrze byłoby uściślić ten termin, żeby nie stwarzać niepotrzebnych nieporozumień.

I sprawa druga. Czasem obok nazwiska krytyka znajdujemy odsyłacz: „recenzent na urlopie". Czy istotnie krytyk filmowy może pozwolić sobie na to, żeby zignorować niektóre filmy (czasem wybitne), których premiera odbywa się w czasie, gdy przebywa np. za granicą? Wydaje się, że praca recenzenta filmowego ma charakter ciągły i wszelkie luki związane z wyjazdem, chorobą itp. są uzupełniane. Dlaczego zatem niektórzy krytycy uchylają się od oceny filmu w Waszej rubryce?

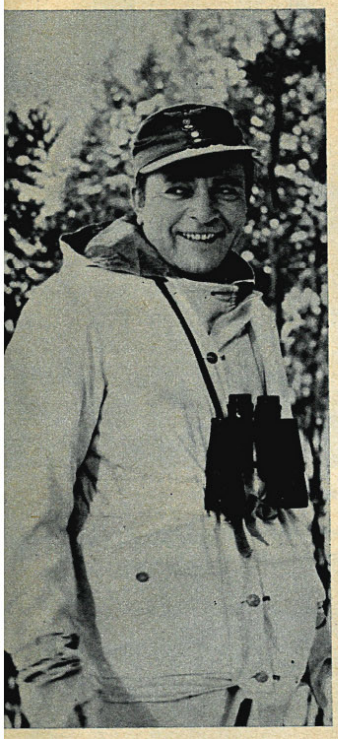
TADEUSZ SZYMANIAK
Warszawa

OD REDAKCJI: Po pierwsze — słowo „dyskusyjny" ma i inne znaczenie: coś, co nie budzi entuzjazmu ani podziwu; ale zgadzamy się, że ta dwuznaczność istnieje. Po drugie — recenzent odrabia luki po urlopie, ale wtedy już filmu, o którym mowa, nie ma w tabelce.

IDZIEMY DO KINA

TYLKO DLA ORŁÓW

(Where Eagles Dare)



Scenariusz (na podstawie własnej powieści) **Alistair Maclean**

Reżyseria: **Brain G. Hutton**
Zdjęcia: **Arthur Ibbetson**
Muzyka: **Ron Goodwin**

Wykonawcy: John Smith — **Richard Burton**, por. Morris Schaffer — **Clint Eastwood**, Mary Ellison — **Mary Ure**, płk Turner — **Patrick Wymark**, wiceadmirał Rolland — **Michael Hordern**, Christiansen — **Donald Houston**, Berkeley — **Peter Barkworth**, Jones — **Robert Beatty**, Thomas — **William Squire**, mjr von Happen — **Derren Nesbitt**, płk Kramer — **Anton Diffring**, sierż. Harrod — **Brook Williams**, Mac Pherson — **Neil McCarthy**, stolarz — **Vincent Ball**, Heidi — **Ingrid Pitt**, Rosenmeyer — **Ferdy Mayne**, płk Weissner — **Victor Beaumont**.

Produkcja: Winkast Film (Wielka Brytania) — 1968.

★

Barwna, szerokoekranowa (70 mm) adaptacja powieści „Tylko dla orłów" Alistaira Macleana, autora głośnych „Dział Navarony". Akcja książki i filmu rozgrywa się w latach ostatniej wojny. Siedmiu specjalnie przeszkolonych żołnierzy alianckich, pod wodzą brytyjskiego majora Johna Smitha, zostaje przerzuconych na spadochronach w Alpy Bawarskie. Ich zadaniem jest dostać się do strzeżonego przez hitlerowców zamku i uwolnić więzionego w nim generała Rollanda. Dowódca desantu musi jednak walczyć nie tylko z wrogiem, ale także ze zdradą we własnych szeregach.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Scenariusz i reżyseria: **Marco Vicario**

Zdjęcia: **Sandro D'Eva**

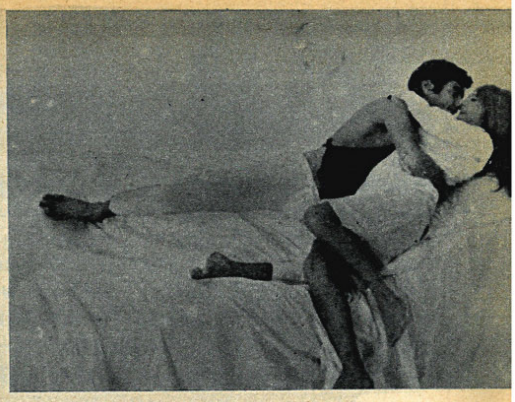
Muzyka: **Armando Trovajoli**

Wykonawcy: Don Salvatore — **Lando Buzzanca**, Sylvia — **Rossana Podesta**, Don Clemente — **Salvo Randone**, hrabina Pellini — **Magali Noël**, monsignor Tocelli — **Luciano Salce**, ksiądz psychiatra — **Enrico Mario Salerno**, hrabianka Liliana Bellini — **Silvia Dionisio**, dziewczyna na motocyklu — **Barbara Bouchet**, koleżanka Liliany — **Mariangela Melato**, organista — **Pietro De Vico**.

Produkcja: Atlantica Cinematografica — Terra Film — Telcia Film (Włochy — NRF — Hiszpania) — 1970.

★

Młody, przystojny ksiądz zostaje przeniesiony z sycylijskiej wioski do Rzymu. Jego konfesjonał w stolicy otaczają seksbomby i upadłe dziewczęta, wyznające księdzu wszystkie swe grzechy. Wreszcie spowiednik zakochuje się w jednej ze swych najwierniejszych lecz grzesznych owieczek — pięknej Sylwii. Uczucie to jest tak silne, że oboje snują plany matrymonialne. Nie dochodzą one do skutku dopiero za sprawą miłosiernego biskupa. Barwna komedia. Główną rolę gra niezmiernie popularny i kasowy we Włoszech komik Lando Buzzanca.



POKUSA

(Il prete sposato)

Dodatek: „W Wilczym Gardle". Scenariusz i realizacja: **Robert Stando.** Zdjęcia: **Jerzy Chluski, Edward Bryła** i archiwum WFD. Opracowanie muzyczne: **H. Ciecierska.** Komentarz: **Jerzy Urban.** Czyta: **T. Kazimierski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż z osady górniczej na Górnym Śląsku, zamieszkałej przez reemigrantów z Francji. Powrócili do kraju w roku 1946, ale do dzisiaj uprawiają wiele zwyczajów wyniesionych z Francji.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzeleski	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Na samym dnie	5	5	5	5	5	5	5	5	6
Noc mewy	4		4	4					
Koniokrady	4	4		3			4	3	5
Lew w zimie		4	3	3			4	4	5
Anonimo Veneziano		3	5	4	3		3		5
Dyrektor	3			3			3	4	
Trup w każdej szafie		3			2			3	4
Upadek czarnego konsula	3			3				3	
Jedna z tych rzeczy		3	3	3			3	3	2
Morderca jest w domu	3	3		3			3	2	
W cieniu gilotyny	3	3	3	3			2		2
Przemiana	2	2		4		3	2	2	2

PILNUJCIE ZUZI

(Gib'acht auf Susi)

Scenariusz: **Herman Hodigast** i **Klaus Gendries**
Reżyseria: **Klaus Gendries**
Zdjęcia: **Walter Kuppers**
Muzyka: **Rolf Kuhl**

Wykonawcy: Zuzia — **Dorit Gäbler**, Misza — **Fred Sens**, matka Zuzi — **Lissy Tempelhof**, Laubtreter — **Jochen Thomas**, Dieter — **Kaspar Eichel**, Bastian — **Hansgerd Sonnenburg**, Micky — **Ronny Mudlaff.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Mirosław Bartoszek**

Produkcja: Deutsches Fernsehfunk (NRD) — 1968.

★

Barwna komedia o zdolnej niemieckiej licealistce, nad którą roztacza opiekę dziesięcioletni brat, odstraszając skutecznie zalotników dziewczyny.

Dodatek: „Szansa Pigmeja". Scenariusz (według noweli **Mariana Orlonia**) i reżyseria: **Wojciech Fiwek.** Zdjęcia: **Stanisław Śliskowski.** Muzyka: **Piotr Marczewski.** Wykonawcy: Pigmej — **Marek Dudek**, Szczerba — **Czesław Mogilński**, Syfon — **Andrzej Witkowski**, nauczycielka — **Wanda Chwialkowska**, kierownik szkoły — **Bogdan Mikuć.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny, krótkometrażowy film aktorski dla młodzieży.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. **Telefony:** redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Z. Nasierowska, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Defa Film (NRD), Winkast Film (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 24.VI.1972 r. Zam. 5119 A-15

INDEKS 35904

›KLUCZE‹

Niemieccy filmowcy z DEFY realizują w Krakowie film „Klucze". Jest to opowieść o dwojgu Niemców, którzy przebywają pod Wawelem w okresie Juvenaliów. Reżyserem filmu jest Egon Günther, w rolach głównych występują: Jutta Hoffmann, Jaecki Schwarz, Wolfgang Greese oraz aktorzy polscy — m. in. Magdalena Zawadzka i Jerzy Jogałła.

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

Jaecki Schwarz, Jerzy Jogałła i Magdalena Zawadzka

Ekipa filmu na dworcu kolejowym w Krakowie. Z lewej — reżyser Egon Günther

Wolfgang Greese

Magdalena Zawadzka

Jaecki Schwarz i Magdalena Zawadzka